LS
V422
.YLu

Vega Carpio Lope Félix de
Ludwig Albert
Lope de Vegas Dramen aus dem karolingischen Sagenkreise.

LS
V422
.YLu

PRESENTED TO

THE LIBRARY

BY

PROFESSOR MILTON A. BUCHANAN

OF THE

DEPARTMENT OF ITALIAN AND SPANISH

1906-1946

Lope de Vegas Dramen

aus dem

karolingischen Sagenkreise.

Von

Albert Ludwig,

Dr. phil.

BERLIN.

MAYER & MÜLLER.

1898.

LS
V422
.YLu

Milton A. Buchanan,
Univ. of Toronto 1907

Vega Carpio, Lope Félix de

Lope de Vegas Dramen

aus dem

karolingischen Sagenkreise.

Von

Albert Ludwig,
Dr. phil.

522845
22. S. 51

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1898.

3. 10 N.

Inhalt.

I. Einleitung . . . . . 1— 7
II. Die Dramen . . . . . 7—117
1. Los Palacios de Galiana . . . . . 7— 23
2. La Mocedad de Roldan . . . . . 23— 39
3. Las Pobrezas de Reynaldos . . . . . 39— 60
4. Angélica en el Catay . . . . . 60— 74
5. El Marques de Mantua . . . . . 74— 95
6. El Casamiento en la Muerte . . . . . 95—116
7. Melisendra . . . . . 116—117
III. Die Karlssage bei Lope . . . . . 118—148
Anhang: Die Verbreitung der Karlssage im spanischen Drama . . . . . 149—155

Liste der benutzten Bücher.

Es sind nur diejenigen hier aufgeführt, welche für den Stoff der ganzen Arbeit wichtig sind und welche oftmals zitiert werden müssen; solche, welche nur für einzelne Stellen benutzt sind, sowie Ausgaben werden am betreffenden Orte genannt werden.

De la **Barrera** y Leirado, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Madrid 1860.

Ders., Nueva Biografía de Lope de Vega Carpio (in Obras de L. de V. p. p. la Real Academia de Madrid. Bd. I. Madrid 1890).

Duran, Romancero general. 2 Bde. Madrid 1859. (Biblioteca de autores españoles Bd. X. und XVI.).

Gautier, Les épopées françaises. 4 vols. Paris, 2. Ausg. Bd. II. 1892, Bd. III. 1880.

Gayangos, Libros de caballería. Madrid 1857 (Biblioteca de autores españoles Bd. 40).

Grillparzer, Studien zum spanischen Theater in „Werke" 4. Ausg. Bd. XIII. Stuttgart (2. Ausg. Bd. VIII).

Günthner, Studien zu Lope de Vega. Programm des Kgl Gymnasiums zu Rottweil 1895.

Hennigs, Studien zu Lope de Vega Carpio. Eine Klassifikation seiner Comedias. Göttingen 1891.

Milá y Fontanals, De la poesía heróico-popular castellana. Barcelona 1874.

G. Paris, Histoire poétique de Charlemagne. Paris 1865.

von Schack, Geschichte der dramatischen Kunst und Litteratur in Spanien. 3 Bde. Frankfurt a. M. 1845/46. — Nachträge dazu ebd. 1854.

Schaeffer, Geschichte des spanischen Nationaldramas. 2 Bde. Leipzig 1890.

Ticknor, Geschichte der spanischen Litteratur. Deutsch von N. Julius mit Zusätzen von Wolf. Leipzig 1852.

I. Einleitung.

Lope de Vega, der grosse spanische Dichter, „el fenix de los ingenios," ist in Deutschland noch ziemlich unbekannt. Während dem jüngeren Calderon sich von jeher die Gunst der Forscher, der Herausgeber, der Übersetzer und des Publikums zuwandte und die Calderon-Litteratur zu beträchtlichem Umfange angewachsen ist, blieb die Lope de Vega-Litteratur verschwindend klein. Die letzte Zusammenstellung derselben findet man bei Günthner, sonst vergleiche man auch Farinelli in der Einleitung zu seinem Buche „Grillparzer und Lope de Vega" Berlin 1894.

Das Beste, was in Deutschland über Lope und seine Dramen geschrieben ist, ist noch immer der betreffende Abschnitt in Schacks trefflicher Darstellung; aber bei der ungeheueren Grösse seines Stoffes, musste er sich natürlich auf das Notwendigste beschränken; Schaeffer bietet nicht viel mehr als — oft allerdings sehr dankenswerte — Analysen mit ästhetischen Bemerkungen.

Äusserst wertvoll sind ferner noch Grillparzers Bemerkungen in seinen „Studien zum spanischen Theater" zu einer Menge von Stücken Lopes; was sonst noch in Deutschland in Litteraturgeschichten etc. über Lope de Vega geschrieben ist, beruht, abgesehen von den Arbeiten von Hennigs und Günthner, auf Schack.

Das eigene Vaterland des Dichters hat erst in neuester Zeit angefangen, ihm wieder die gebührende Beachtung zu schenken; 1890 erschien die allerdings lange vorher geschriebene „Neue Biographie" des Dichters von Barrera als erster

Band der Neuausgabe seiner Werke, von der bis jetzt fünf weitere Bände mit Einleitungen von Menéndez y Pelayo erschienen sind. Sonst wäre von selbständigen Darstellern von Lopes Leben und Werken nur noch Ticknor zu nennen, der aber gerade über Lopes Dramen nur zu knapp ist.

Der Zweck der folgenden Arbeit ist es nun, etwas zur Spezialforschung über Lope de Vega beizutragen; sie will eine Gruppe Lopescher Dramen nach allen Seiten hin untersuchen und besprechen.

Es sind Dramen, welche in Hennigs Einteilung zu Gruppe VI „Sagenkreise des Mittelalters“ gehören, bei Menéndez y Pelayo (Obras de Lope de Vega p. p. la Real Academia de Madrid II 1892 S. XII ff.) zu Gruppe X: „Las comedias caballerescas que están tomadas de libros de caballerías en verso ó en prosa, ya franceses, ya italianos, ya españoles, ya del ciclo carolingio, ya del bretón ó de cualquier de los secundarios“ gerechnet sind. Und zwar will ich, genauer gesagt, diejenigen Dramen behandeln, deren Stoff aus dem karolingischen Sagenkreise entlehnt ist. Hennigs a. a. O. p. 42 f. führt unter Gruppe VI folgende 12 Stücke auf: 1) Los palacios de Galiana, 2) La mocedad de Roldan, 3) La pobreza de Reynaldos, 4) El marques de Mantua, 5) El nacimiento de Urson y Valentin, 6) El jardin de Falerina, 7) Los zelos de Rodamonte, 8) La Circe Angélica, 9) Angélica en el Catay, 10) Roncesvalles, 11) La venganza de Gayferos, 12) Los tres diamantes. Als vermutlich hierher gehörig führt er auf: 1. El niño diablo. Merlin? Robert der Teufel? und 2. Segundo de Urson. Von diesen Dramen fallen weg No. 12, das die Geschichte der Magelone, also keinen karolingischen Stoff, behandelt und El niño diablo, das erstens überhaupt nicht von Lope, sondern, wie Schaeffer I 300 nachweist, von Luis Velez de Guevara ist, zweitens auch gar keinen sagenhaften Stoff behandelt. Der Titelheld ist weder Merlin, noch Robert, sondern ein Räuberhauptmann, der den Spitznamen „el niño diablo“ erhalten hat. Auch Urson y Valentin behandle ich nicht, weil der Stoff nur künstlich und ganz äusserlich in Verbindung mit der

Karolingersage gebracht ist (Urson und Valentin sind in der Quelle, dem gleichnamigen Roman, Neffen Pipins); Lope hat überdies jede Anspielung auf die Sage, die sich in der Quelle noch fand, weggelassen, seine Helden sind nicht mehr Neffen Pipins, sondern Söhne eines beliebigen französischen Königs Clodoveo. No. 6—8, 10, 11, ebenso Segundo de Urson sind nach Hennigs nicht erhalten, Barrera giebt jedoch an, dass Los zelos de Rodamonte in eigenhändigem Manuskript Lopes sich in der Bibliothek des Herzogs von Ossuna befinde; doch ist es noch nicht herausgegeben, meines Wissens auch noch nirgends analysirt; ich konnte es daher auch nicht berücksichtigen. No. 10 „Roncesvalles" ist, wie ich glaube, identisch mit „El casamiento en la muerte". Gründe dafür sind: 1) Auf El casamiento würde der Titel Roncesvalles sehr gut passen und es ist nicht wahrscheinlich, dass Lope genau denselben Stoff zweimal behandelt hätte; 2) El casamiento muss vor 1604 entstanden sein, da es im Teil I von Lopes Comedias (erschien 1604) schon steht. Trotzdem fehlt es in der Liste des Peregrino von 1604, während dieselbe ein Roncesvalles aufführt. In der zweiten Liste des Peregrino (Ausg. von 1618) fehlt Roncesvalles und El casamiento wird aufgeführt. Ausser den Dramen jedoch, die Hennigs unter Gruppe VI zusammenfasst, gehören noch einige, die er zu Gruppe I „Spanische Geschichte und Sage" gestellt hat, mit mindestens demselben Rechte hierher; es sind El casamiento en la muerte[1]), dessen ganzer zweiter Akt die Schilderung der Niederlage von Roncesvalles enthält, ferner jedenfalls

[1]) Den Helden dieses Dramas, Bernardo del Carpio, feiern nach Hennigs p. 14 f. noch zwei andere Dramen Lopes: Las mocedades de Bernardo del Carpio (gedruckt in dem unechten 29. Teil von Lopes Comedias, Huesca 1643, in der Sexta parte der Escogidas [Zaragoza 1653] und als Suelta) und Bernardo del Carpio en Francia. Das erstere (eine Analyse davon giebt Lafond, Étude sur la vie et les œuvres de Lope de Vega, Paris 1857, p. 157 ff.) hat nichts mit der karolingischen Sage zu thun; das zweite aber, das dem Titel nach hierher zu gehören scheint, dürfte von der Liste der Lopeschen Stücke überhaupt zu streichen sein. Barrera erwähnt weder im Catálogo, noch in der Nueva Biografia ein solches Drama von Lope,

das verlorene El conde d'Irlos[1]) (p. 28 als No. 10). Das Drama La peña de Francia, das Hennigs (p. 29 No. 25) und Schack als verloren anführen, ist nach Barrera p. 132 dasselbe wie El casamiento. — Dazu kommt noch ein Entremes Lopes, in dem er einen Stoff aus der Karlssage parodistisch behandelt: die Melisendra.

Demnach sind — abgesehen von dem mir unzugänglich gebliebenen Zelos de Rodamonte — 6 Dramen und ein Entremes Lopes erhalten, die Stoffe aus der karolingischen Sage behandeln. Besprochen sind diese Dramen im Zusammenhange bis jetzt nur von Schack II 270, 273, 328 f und von Hennigs p. 14, 42 f. Allerdings bringt letzterer nichts Eigenes über sie, er hat die sehr kurzen Urteile Schacks nur wieder abgedruckt. Dafür führt er bei jedem Drama die Stellen an, wo bis auf ihn darüber gehandelt ist. Diese bibliographischen Nachweisungen wären sehr dankenswert, wenn nicht Hennigs vieles aufführte, was sehr überflüssig ist und dafür manches Wichtige übersähe. Wertlos sind die Hinweise auf Montiano, Discurso sobre las tragedias españolas Madrid 1750 p. 56; Fastenrath, Immortellen aus Toledo p. 553; Listá, Lecciones etc. p. 153, Lemcke III 189, Vapereau p. 2023, Rosenkranz, die Poesie und ihre Geschichte p. 605. Schlägt man an diesen Stellen nach, so findet man entweder nur in einer Aufzählung von Dramen Lopes auch den Titel desjenigen genannt, von dem Hennigs gerade spricht, teils (bei Lemcke und Fastenrath) ein Citat aus Ticknor, resp. Duran (Anm. zu No. 355).

Nicht viel wichtiger sind die Hinweise bei Pobrezas de Reynaldos auf Rapp, Spanisches Theater IV Anhang p. 438 f.;

wohl aber kannten er und Schaeffer ein Stück mit diesem Titel von einem Lope de Liaño. Der Irrtum stammt von Ticknor her und ist aus ihm in Lemckes Handbuch III und in Hennigs Studien übergegangen. Barrera N. B. 462 scheint übrigens auch bei den Mocedades Lopes Autorschaft zu bezweifeln, da er zum Titel ¿ de Lope? hinzusetzt.

[1]) Barrera p. 537 meint, möglicherweise sei ein als Suelta unter dem Namen Cubillos gedrucktes Drama in Wirklichkeit das von Lope. Gründe für seine Vermutung giebt er nicht an.

alles was Rapp über die Pobrezas sagt, ist „Unterhaltender Ritterroman, der aus Paris verbannte Reinaldos, ist die Geschichte der 4 Haimonskinder.“ Das ist nicht viel, das letzte ist sogar nicht ganz richtig. Wirklich wichtig sind von den Hinweisen, ausser denen auf Schack, Schaeffer (für Palacios de Galiana, Marques de Mantua und Casamiento), Grillparzer, der alle hierhergehörigen Dramen besprochen hat mit Ausnahme des Marques und der Mocedad de Roldan, Ticknor, nur die auf Rapp, Anhang p. 437 über Casamiento, Fastenrath a. a. O. p. 399 über Palacios de Galiana, endlich auf Perron de Castera, Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions etc. Paris 1738. Dieser bringt II, 1, ff. (nicht I, 161 wie bei Hennigs steht) eine Inhaltsangabe (allerdings keine allzugenaue) von Pobrezas de Reynaldos, übersetzt einzelne Stellen in französische Verse und fällt von seinem klassizistischen Standpunkt aus ein Urteil über das Stück. Käme es darauf an, noch mehr Stellen anzugeben, wo eins oder das andere dieser Dramen erwähnt ist, so wäre das sehr leicht. Ich erwähne nur Gautier, Épopées II 330, Duran, Anm. 1 zu No. 355, Wolf, Über die neuesten Leistungen etc. p. 26, Anm., Schmidt, Über die italienischen Heldengedichte etc. p. 68, 225; doch wird man an allen diesen Stellen und manchen anderen, die ich nicht zitiere, nichts finden, was von besonderer Wichtigkeit wäre. Schlimmer ist, dass Hennigs nicht die Bemerkungen kennt, welche Gaston Paris in seiner Histoire poétique über Palacios de Galiana, Mocedad de Roldan und Pobrezas de Reynaldos macht (208, 212, 239, auch 412), dass eine Hindeutung auf Kleins nicht uninteressante Besprechung des Casamiento (X, 480 f.) fehlt (Kleins Besprechung der anderen Dramen p. 493 ist aus Schack entlehnt) und dass endlich nicht erwähnt wird, dass eine französische Prosaübersetzung des Casamiento von Baret existiert (in Œuvres dramatiques de Lope de Vega. Trad. de M. Eugène Baret I Paris 1869. 279—333). — Seit Hennigs haben über das eine oder andere dieser Dramen noch gesprochen Günthner a. a. O. p. 66 und 69 (kurze Inhaltsangabe von Casamiento, Pobrezas de Rey-

naldos und Palacios de Galiana mit Angabe von Nachahmungen, resp. Übersetzungen dieser Stücke) und Farinelli, Grillparzer und Lope de Vega. Näheres soll, so weit nötig, bei der Besprechung der einzelnen Stücke gegeben werden.

Was nun die Entstehungszeit unserer Dramen und ihre Aufeinanderfolge nach derselben anbetrifft, so lässt sich darüber sehr wenig sagen. Bekanntlich hat Lope selbst uns 2 Listen seiner Stücke hinterlassen, die erste in dem Prologe seines Peregrino in den Ausgaben Sevilla 1604, Madrid 1604, Barcelona 1605, Brüssel 1608 mit 219 Titeln, die zweite im Prologe desselben Buches in der Ausgabe von Madrid 1618 (mit 114 neuen Titeln). Nun finden sich die Titel aller unserer Dramen (auch der verlorenen) mit alleiniger Ausnahme des Casamiento schon in der Liste von 1604, folglich müssen alle diese Dramen schon vor 1604 vorhanden gewesen sein; dasselbe gilt aber auch vom Casamiento, da dies schon im ersten Teil der grossen Sammlung von Lopes Komödien, der 1604 in Valencia, Madrid, Valladolid und Zaragoza gedruckt wurde, steht. Folglich fällt die Entstehungszeit aller dieser Dramen in die erste Lebenshälfte Lopes.

Über die Entstehungszeit der einzelnen Dramen habe ich bei dem Mangel fast aller genaueren äusseren Daten nicht viel feststellen können. Was ich gefunden habe, wird bei Besprechung der einzelnen Dramen gesagt werden, hier sei nur der Vollständigkeit wegen erwähnt, dass das verlorene Stück La Circe Angélica nach Barrera N. B. S. 38 Anm. zwischen 1573 und 1584 aufgeführt wurde. Leider nennt Barrera kein genaueres Datum, giebt auch seine Quelle nicht an.

Bei der Besprechung der einzelnen Stücke werde ich dieselben, da eine Anordnung nach der Abfassungszeit nicht möglich, in der Reihenfolge behandeln, die sich ergiebt, wenn man die Dramen nach der Zeit ihrer Handlung ordnet. Die Reihenfolge ist dann diese: 1. Los Palacios de Galiana (Stoff aus der Jugendgeschichte Karls), 2. La Mocedad de Roldan (Rolands Geburt und Jugend), 3. Las Pobrezas de

Reynaldos, 4. Angélica en el Catay, 5. El Marques de Mantua (der Tod des Baldovinos und die Hinrichtung Carlotos), 6. El Casamiento en la Muerte (Schlacht bei Roncesvaux), 7. Melisendra, ein Stück, das als Entremes von den Comedias zu sondern ist.

Nach Besprechung der einzelnen Stücke werde ich versuchen zusammenfassend darzustellen, wie die Karlssage sich bei Lope de Vega gestaltet hat, darauf eine Übersicht über die Verbreitung karolingischer Stoffe im spanischen Drama überhaupt geben.

II. Die Dramen.

1. Los Palacios de Galiana.

Das Drama steht im 23. Teil von Lopes Comedias, dessen einziger Druck 1638 in Madrid erschien, auf fol. 230^{v}—257^{v}. Andere Drucke des Dramas sind nicht bekannt. Die Handlung des Stückes ist sehr verwickelt, die Analyse muss daher, um verständlich zu bleiben, etwas ausführlich sein.

Akt I. Der Dauphin von Frankreich, Carlos, hat, in Folge von Zerwürfnissen mit seinem Vater, seine Heimat verlassen, begleitet von seinem Freunde, dem Grafen Arnaldo, und zwei anderen Edlen Nemoro und Gesolfo. Mit sich führt er die als Page verkleidete Armelina, die Tochter des Herzogs Astolfo, die er aus ihrem väterlichen Hause entführt hat. Bei Beginn des Stückes sind alle vor Zaragoza angekommen; dort wollen sie in die Dienste des Königs treten, dort will auch Carlos, wie er Arnaldo mitteilt, Armelina heiraten. Da nimmt plötzlich Arnaldo von ihm Abschied, er will nach Frankreich zurück; Carlos fragt nach dem Grunde, doch erst nach langem Zögern sagt ihm Arnaldo, er habe früher Armelina geliebt und sei nur gegen ihn, als Sohn seines Königs, zurückgetreten; Armelina als Gemahlin des Carlos zu sehen, könne er nicht ertragen und, um sich

auch nicht in Gedanken gegen seinen Fürsten zu versündigen, wolle er lieber gehen. Carlos aber verzichtet nun sofort darauf, Armelina zu heiraten; sie soll die Frau des Grafen werden, wogegen sie freilich sehr energisch protestiert. Da kommt in prächtigem Zuge Audalla[1]), der Sohn des Königs von Zaragoza, vorüber; auf seine Fragen erfährt Carlos von einem Diener, dass Audalla auf dem Wege zum König Galafre von Toledo sei, den er um die Hand seiner Tochter Galiana bitten wolle. In ein Bild Galianas, das der Diener ihm zeigt, verliebt sich Carlos auf der Stelle so glühend, dass er beschliesst, nicht nach Zaragoza, sondern nach Toledo zu gehen, um da in die Dienste Galafres zu treten. — Der Rest des Aktes spielt in Toledo. Dort hat Galiana bei einem französischen Sklaven ein Bild des Dauphins von Frankreich gesehen und sich ebenfalls in dasselbe verliebt. Da ihr nun überdies prophezeit worden ist, sie werde einen Franzosen heiraten, Christin und Mutter von Königen werden, so nimmt sie Audalla, als er als sein eigener Bote verkleidet zu ihr kommt, reiche Geschenke bringt und um eine persönliche Audienz für seinen Herrn bittet, sehr kühl auf, und Galafre verschiebt auf ihre Bitten die Entscheidung noch auf einen Monat. Kaum ist Audalla fort, so kommen die Franzosen. Carlos nennt sich Rugero, der Graf Ricardo; Galafre nimmt sie mit Freuden in seine Dienste. Galiana hat sofort in Rugero das Original jenes Bildes erkannt, sie versucht, Armelina (die sich als Page Armelin nennt) auszuforschen, doch leugnet dieselbe, das Carlos der Dauphin sei, wohl sei er aber von hohem Adel. Carlos gewinnt schnell die Gunst Galafres, der ihn zu seinem Feldherrn macht. — Inzwischen ist Audalla voll Wut über die Verzögerung; die Schuld daran, glaubt er, habe der neue Günstling des Königs. In dieser Meinung bestärkt ihn noch ein Gespräch Galafres und Carlos, das er belauscht. Er glaubt zu verstehen, Galafre wolle seine Tochter Carlos zur Frau geben, in Wirklichkeit hat dagegen

[1]) Im Text Audala geschrieben, doch reimt der Name stets mit Wörtern auf —alla, so batalla, dalla fol. 233, calla 236 u. a.

der König seinem Günstling anvertraut, er liebe Celima, die Gesellschafterin Galianas, und wolle ihr am Abend ein Ständchen bringen, Carlos solle ihn dabei begleiten. Audalla beschliesst, sich an Rugero zu rächen. Das Ständchen findet auch statt, und zwar auf folgende Weise: Carlos überredet Galafre, sich hinter ihn zu stellen und ihn in seinem Namen reden zu lassen, damit er nicht etwa vom Palaste aus von anderen gesehen werde; auf dem Balkon des Palastes stellt sich Galiana hinter Celima. Galiana tauscht nun durch Celimas Mund Liebesversicherungen mit Carlos, während Galafre glaubt, dieselben seien für ihn bestimmt. Doch werden sie sehr unangenehm von Audalla gestört, der mit Bewaffneten kommt, um Carlos zu überfallen, aber voll Schreck den Rückzug antritt, als er ausser Carlos auch den König antrifft.

Akt II. Audalla sucht sich bei Galafre wegen seines Vergehens zu entschuldigen, doch wird er schroff abgewiesen. Voller Wut geht er, nachdem er unter grossem Prahlen geschworen hat, sich an Galafre und besonders an Carlos, den er für alles verantwortlich macht, zu rächen. Galafre aber verspricht nun Carlos, ohne dass dieser ihn darum gebeten hat, Galiana zur Frau. Doch jetzt glaubt Armelina, der Augenblick sei gekommen, wo sie sich dafür rächen könne, dass Carlos sie verschmäht hat. Sie entdeckt sich Audalla und schlägt ihm vor, er solle sie mit sich nach Zaragoza entführen, Carlos und der Graf würden dies als die grösste Schmach empfinden. Audalla geht darauf ein, entführt Armelina und benachrichtigt davon Carlos durch einen höhnischen Brief, den auch Armelina unterzeichnet. Carlos, der inzwischen Galiana seinen wahren Stand enthüllt hat, bricht sofort mit dem Grafen zur Verfolgung auf. Das verletzt aber wiederum Galiana sehr, sie wird eifersüchtig, glaubt Armelina sei Karls Geliebte und alles sei abgekartetes Spiel, um sie zu täuschen. Auf den Rat ihrer Freundin Celima spiegelt sie daher ihrem Vater vor, Carlos hätte diese Celima, die Galafre ja liebt, entführt; Galafre macht sich daher sofort mit Bewaffneten auf, um die Franzosen wieder einzu-

holen. — Audalla ist es inzwischen leid geworden, Armelina entführt zu haben; er meint, diese Rache sei doch nicht ganz seiner würdig; auf den Rat seines Dieners bindet er Armelina an einen Baum und überlässt sie ihrem Schicksal. Kaum sind aber die Mohren gegangen, als Carlos und Arnaldo auftreten, Armelina finden und sie befreien. Ihr anfänglicher Zorn legt sich, als Armelina ihnen sagt, Audalla hätte sie mit Gewalt entführt und sie gezwungen, jenen Brief zu unterzeichnen. Die Beiden lassen sich täuschen und verzeihen ihr. Da kommt nun aber Galafre mit seinem Gefolge und nimmt alle drei gefangen, obwohl sie beteuern, von Celima nichts zu wissen. Sie werden nach Toledo zurückgebracht, wo man natürlich Celima vorfindet. Galiana klärt den Sachverhalt auf, und Galafre will die Gefangenen schon wieder frei geben, als Armelina mit der Anklage hervortritt, die Franzosen hätten sich mit Galiana gegen Galafre verschworen und, da sie selbst sich nicht an der Verschwörung hätte beteiligen wollen, seien Arnaldo und Carlos gerade im Begriff gewesen, sie zu ermorden, als Galafre sie gestört hätte. Galafre glaubt auch alles, er lässt Carlos und Arnaldo in dem festen Schloss San Cerbantes, seine Tochter in ihrem eigenen Palaste gefangen setzen. Armelina verspricht er zum Danke seine Hand.

Akt III. Der Akt beginnt mit einem Gespräche zwischen Nemoro und Gesolfo. Ersterer, der, wie wir jetzt erfahren, nach Frankreich gegangen war, kommt zurück mit der Nachricht, dass Karls Vater tot und das ganze Königreich in Verwirrung sei, weil niemand wisse, was aus Karl geworden. Die Beiden schleichen sich nun, als Mauren verkleidet, in das Schloss San Cerbantes und versehen die Gefangenen mit Feilen und Stricken, so dass sie entfliehen können. Carlos geht sofort mit Nemoro nach Frankreich, nachdem ihm vorher noch Arnaldo versprochen hat, Galiana zu befreien und mit ihr nachzukommen. Inzwischen ist Armelina mit Tarfe, einem Feldherrn Galafres, aus Toledo entflohen — warum, ist nicht recht ersichtlich. Beiden thut es aber schon wieder leid; Tarfe will nach Toledo zurückkehren, vorher aber noch

Armelina entehren und dann töten. Während Armelina mit ihm ringt, kommen Carlos und Nemoro, die auf dem Wege nach Frankreich sind, sie befreien Armelina und töten Tarfe. Carlos will Armelina zuerst für ihren Verrat mit dem Tode bestrafen, verzeiht ihr aber dann als der künftigen Gemahlin seines Freundes und nimmt sie mit sich. In Toledo gelingt Arnaldo und Gesolfo die Befreiung Galianas: als Sklaven verkleidet, erzählen sie den Wächtern, während Galiana am Fenster lauscht, wie in ihrer Heimat eine Prinzessin, die in ähnlicher Lage wie Galiana war, durch die Wasserröhren (cañas) des Palastes, in dem sie gefangen war, entfloh. Galiana versteht und entflieht glücklich auf die angedeutete Weise. — In Frankreich wird Carlos mit Freuden von den Adligen aufgenommen, Feste werden zu seinen Ehren veranstaltet, unter anderen auch ein Turnier zu Ehren seiner Geliebten. Dadurch kommt er aber in eine böse Lage, da er den Namen seiner Geliebten nennen muss. Nun hat er sich aber durch seine Entführung Armelinas deren mächtige Familie verfeindet, durch ihre Vermählung mit Arnaldo würde allerdings ihre Ehre wiederhergestellt werden, aber Arnaldo ist nicht da. Um es daher nicht mit Armelinas Familie zu verderben, nennt er auf den Rat derselben, die noch immer in Pagenkleidung ist, ihren Namen als den seiner Geliebten; auf die Frage, wo Armelina denn sei, antwortet er, sie komme mit Arnaldo nach. Trotzdem wollen zwei Vettern Armelinas (Balduin und Olivante) Carlos beim Turnier verräterischer Weise ermorden; Armelina aber hat diesen Plan belauscht und beschliesst — durch Carlos Güte umgewandelt — ihn zu vereiteln. — Galiana und Arnaldo sind inzwischen auf dem Wege nach Paris; da hören sie von den Festlichkeiten zu Ehren Armelinas, sowie dass Carlos diese heiraten würde. Arnaldo, voll Schmerz über diesen Verrat seines Freundes, lässt Galiana im Stich und eilt nach Paris. Galiana aber wird von Audalla gefunden, der ihr auf die Nachricht ihrer Flucht gefolgt ist; er erkennt sie aber nicht, da sie in Männerkleidern ist, und nimmt sie als seinen Knappen mit nach Paris, wo er sich am Turnier beteiligen

will. Dort beim Turnier treffen alle zusammen, Armelina verkündet laut den verräterischen Anschlag ihrer Vettern; diese fliehen, Arnaldo, Galiana und Audalla aber geben sich zu erkennen. Nun endet alles aufs Beste: Carlos heiratet Galiana, Arnaldo Armelina, Audalla verlangt die Taufe und soll überdies noch eine vornehme Französin zur Frau bekommen.

Ueber den poetischen Wert des Stückes gehen die Ansichten sehr auseinander. Am höchsten stellt es Schaeffer; er nennt es I S. 136 ein vortreffliches Stück, das (S. 137) „den Eindruck eines romantischen farbenglühenden Traumes hinterlasse". Günthner S. 69 nennt es ein „anmutiges, phantastisches Stück", nach Schack vereinigt es alle Reize der besseren unter den phantastischen Ritterromanen in sich.[1]) Bedeutend ungünstiger spricht sich G. Paris S. 239 aus: „il ne reste rien dans cette pièce de l'esprit du moyen âge; les faits et les caractères y sont travestis d'une façon quelquefois heureuse, mais le plus souvent fade et même ridicule." Auch Grillparzer XIII 207 scheint recht ungünstig von dem Stück zu denken, dem er allerdings einige „gut ausgeführte" Szenen nicht abspricht (er weist besonders hin auf die Täuschung Galafres durch Celima, Galiana und Carlos und auf die Szene, in der Arnaldo der Galiana durch sein Gespräch mit den Wächtern die Möglichkeit der Flucht zeigt).

Ich glaube, man wird diesen letzten beiden Urteilen im Ganzen zustimmen müssen. Allerdings ist die vielleicht zu verwickelte Handlung interessant und sehr geschickt angeordnet. Dafür ist aber Motivierung und Charakterzeichnung desto schwächer, die beide von der Fülle der Handlung erdrückt werden. Dass spanische Dramenhelden ihre Gesinnung sehr leicht wechseln, ist ja bekannt, und Schack hat versucht,

[1]) Allerdings scheint Schack das Stück nicht sehr genau gekannt zu haben, denn II S. 328 heisst es: „Einige derselben (der Stücke aus mittelalterlichen Sagenkreisen) haben in der auf Zauberei und sichtbar vorgehende Wunder berechneten Anlage grosse Ähnlichkeit mit den mythologischen, so Los Palacios de Galiana"; von dergleichen ist aber in unserem Drama nicht die Rede.

diese Erscheinung aus dem Nationalcharakter heraus psychologisch zu erklären. Mag das nun sein, wie es will, ein Vorzug ist es sicher nicht, besonders wenn die Gesinnungsänderungen so krass und häufig sind, wie in dem vorliegenden Drama. Kaum hat Carlos seine Absicht kund gethan, Armelina, die er doch, wie es scheint, geliebt hat, zu heiraten, als er sie schon in recht brüsker Form, ohne sie auch nur um ihre Einwilligung zu fragen, an seinen Freund abtritt; und damit noch nicht genug: wenige Augenblicke später hat er sich schon von neuem glühend in ein Bild verliebt. Ebenso schwankend ist Galafre, der, ohne an seine Liebe zu Celima, von der er zuerst ein so grosses Wesen machte, auch nur zu denken, seine Hand Armelina anbietet. Dieselbe Unbeständigkeit bei Armelina, deren Flucht mit Tarfe, den sie ja nicht liebt, man sich gar nicht erklären kann. Allerdings, wäre sie nicht geflohen, so hätte sie Carlos auch nicht auffinden und nach Frankreich mitnehmen können, und dann wäre die ganze Verwickelung des 3. Aktes weggefallen. Die ganze Tarfeepisode ist wohl der schlimmste Fehler des Stückes, sie ist weiter nichts als eine sehr überflüssige Wiederholung der Entführung Armelinas durch Audalla im 2. Akt. — Galafre zeichnet sich ausserdem noch durch eine allzugrosse Leichtgläubigkeit aus: dass Galiana ihn nicht selbst hinter Carlos hergeschickt hätte, wenn sie mit ihm verbunden gewesen wäre, hätte er sich doch sagen müssen. Endlich ist die Lösung des Ganzen etwas gewaltsam, Audalla und Arnaldo haben eigentlich auf dem Turnier gar nichts zu suchen, und dass Armelina mit der Entdeckung der Verschwörung bis zum letzten Augenblick wartet, ist doch recht unwahrscheinlich, wenn sie auch dies Zögern mit der Furcht zu rechtfertigen sucht, Carlos werde ihr, die ihn so oft betrogen, jetzt, da sie die Wahrheit spreche, nicht glauben.

Die Charakterzeichnung ist, wie schon gesagt, nur schwach; einigermassen gelungen ist nur Audalla mit seinen masslosen Prahlereien und sein listiger Diener; Armelina dagegen, „das Prototyp aller spanischen Liebesheldinnen“ ist eine Gestalt, der man zu oft im spanischen Theater begegnet.

als dass sie grosses Interesse erregen könnte, besonders da Lope gar keinen Versuch gemacht hat, sie uns innerlich nahe zu bringen.

Das Stück ist, wie oben gesagt, vor 1604 entstanden, wenigstens ist in der ersten Liste des Peregrino ein Stück La Galiana aufgeführt, das gewiss mit unserem identisch ist. Doch selbst, wenn man daran zweifeln wollte, würden doch andere Kennzeichen das Stück in Lopes erste Periode d. h. die Zeit vor 1604 verweisen. Schack II 263 giebt als Kennzeichen von Lopes Dramen aus der 1. Periode an: „Fülle von Phantasiegebilden, Empfindungen und Leidenschaften, Häufung von Ereignissen auf Ereignisse, grosse Menge von Figuren, Thaten und Begebenheiten, kurz ungemeiner, aber nicht gehörig verteilter und ausgesparter Reichtum der Handlung.“ Ferner: schneller Dialog, Vermeiden langer Reden und Umsetzung der Exposition in Handlung. All dies trifft auf unser Drama zu; ebenso aber auch die mehr äusseren, vielleicht aber sicheren Kennzeichen der Form. Das herrschende Versmass der Palacios sind Redondillen und Quintillen daneben, danach Terzinen und reimlose Elfsilbler, Oktaven werden 2 mal verwendet, der Romanzenvers nur an 3 verhältnismässig kurzen Stellen im 2. und 3. Akt (Armelinas Erzählung ihres Schicksals, Arnaldos Erzählung von der Flucht der französischen Prinzessin und der Schluss des Stückes). Diese spärliche Verwendung der Romanzenform, während der reimlose Elfsilbler häufig gebraucht wird, ist nach Schack II 264 ein Kennzeichen von Lopes erster Periode.

Was die Sprache anbetrifft, so zeigt diese manchmal etwas gongoristische Färbung. Diese zeigt sich nicht nur in den Reden des Audalla, wo sie vorzüglich hinpasst und zu seiner Charakterisierung dient, sondern auch im Munde anderer Personen. Besonders auffallend ist da das Sonett Galianas im III. Akt, das ich hiehersetze. In der schlimmsten Lage, verlassen von ihrem Begleiter, von ihrem Geliebten, wie sie glaubt, verraten, lässt Lope sie ihren Schmerz durch folgende Verse ausdrücken:

Por no creer importunada nada
Viene á faltarme en tal despecho pecho:
La vida llega á tan estrecho trecho
Que vive el alma encarcelada helada.
Ya está la cuenta rematada; atada
Me tiene amor, pagando el pecho pecho:
Gran yerro ha sido, y sin provecho hecho,
Pues he de verme desamada amada.
Tarde el remedio, aunque divino, vino,
Pues de mi carcel la atadura dura
Y la sentencia que consiento siento.
Porque, si busco á un desatino tino
Y digo, que hay en mi locura cura
Y en mis engaños escarmiento, miento.

Zunächst stand ich diesen Versen ratlos gegenüber; durch die Interpunktion, die ich zum grössten Teil der Güte von Herrn Professor Tobler verdanke (im Original fehlt sie oder ist falsch, wie in allen alten spanischen Drucken), ist ja nun der Sinn ziemlich klar gestellt; jedenfalls ist es aber nicht zu rechtfertigen, dass Lope seine Heldin in einer Lage wie der ihrigen solchen Galimathias sprechen lässt.

Ob man aus dieser stilistischen Eigentümlichkeit wagen darf, Schlüsse auf die Entstehungszeit des Stückes zu ziehen, will ich dahingestellt sein lassen (s. u. z. Pobr. 50 f.).

Der Stoff des Stückes beruht auf den sagenhaften Überlieferungen über die Jugend Karls des Grossen, auf der sog. Meinetsage. Doch hat Lope, wie ja schon aus der Analyse hervorgeht, starke Veränderungen mit derselben vorgenommen. Vor allem ist, was bis jetzt noch stets übersehen worden ist, Lopes Delfin Carlos gar nicht Karl der Grosse, wie Schaeffer, Günthner S. 69 und auch Grillparzer — die einzigen, die bis jetzt überhaupt etwas eingehender darüber gehandelt haben — glauben. Zunächst heisst der Vater von Lopes Helden nicht Pipin, wie Schaeffer I S. 137 irrtümlich behauptet, sondern Clodoveo, seine Mutter heisst Blanca, nicht Berta, das zeigen die Verse:

El nombre de su baútismo
Es Carlos, Blanca su madre
Y Clodoveo su padre,
Caudillo de Cristianismo.

(Akt I fol. 234 $\frac{v^0}{\alpha}$ [1]). Und das ist nicht etwa ein Gedächtnisfehler Lopes, eine Verwechselung von Chlodovech und Pipin, sondern andere Stellen beweisen klar, dass Carlos bei Lope ein Nachkomme Karls des Grossen ist. So die Stelle Akt II (ganz am Anfang) fol. 241 $v^0\beta$:

bien saben[2]) los franceses
que en tiempo de Carlomagno
no fueron á Francia en vano
los moros aragoneses.

oder in Akt III fol. 253 v^0.

. . . . Ya otra vez[3]) las Lunas y las Lises
La hermana de Reynaldos, Bradamante,
De más valor que el sucesor de Anquises,
Iuntó por aquel bárbaro arrogante
A quien tu aguelo en nuestra mesa puso
Con título de duque y almirante.

Man darf sich über das wahre Verhältnis nicht durch den Umstand täuschen lassen, dass einige der französischen Grossen Namen tragen, die aus der Karlssage bekannt sind: die Astolfo, Dudon, Balduin haben mit den gleichnamigen Sagenhelden nichts zu thun, wenigstens geht aus keinem Vers Lopes hervor, dass sie mit denselben identisch sind; der Ricardeto ist gar kein Ritter, die Doña Alda endlich, die ebenfalls auftritt (im Personenverzeichnis ist sie nicht genannt), ist nicht Rolands berühmte Braut, sondern eine Nachkommin derselben (Astolfo nennt sie Akt III fol. 256 $v^0\beta$ „sucesora de aquel famoso Roldan“).

Demnach ist es zweifellos, dass in den Palacios nicht ein Stück der Karlssage als solcher dramatisiert vorliegt; der Dichter hat den Stoff von seiner sagenhaften Grundlage losgelöst und ihn in die Sphäre jener romantischen Schau- oder Lustspiele gerückt, deren Könige, Herzöge etc. man nicht mit historischen identifizieren darf, sondern die reine Phantasiegestalten sind. Ebensowenig wie etwa der Clodoveo in Urson y Valentin oder in Los Torneos de Aragon der

---

[1]) Mit α und β bezeichne ich die Spalten der spanischen Drucke.

[2]) Im Text: aben.

[3]) Im Text handelt es sich um Carlos' Heirat mit der Maurin Galiana. Der „bárbaro arrogante“ ist Ariostos Held Ruggiero.

historische Chlodovech ist, ebensowenig sah Lope seinen Carlos als Karl den Grossen an.

Trotzdem gehört das Drama in den Kreis der hier zu behandelnden. Denn wenn auch Lope durch seine Behandlungsweise das Drama zu einem romantischen Schauspiel ohne Beziehung zur Karlssage gemacht hat, so ist doch der Stoff, wie schon oben gesagt, dem karolingischen Sagenkreise, der Meinetsage, entlehnt. Gautier, Épopées françaises III 33 ff. führt 13 Fassungen, bezw. mehr oder weniger ausführliche Erzählungen der Meinetsage aus dem Mittelalter auf; von diesen stammen 3 aus Spanien, nämlich die in der Chronica Hispaniae des Rodrigo von Toledo, die der Crónica general de España (Valladol. 1604, auf fol. XXIV col. B.) und die der Gran Conquista de Ultramar, 2 aus Italien: ein franko-italienisches Gedicht in einer Handschrift der San Marco Bibliothek in Venedig und das VI. Buch (cap. 17—51) der Reali di Francia, die übrigen stammen aus Frankreich, Deutschland und Island, eine Erwähnung der Sage findet sich auch in der Chronik Turpins cap. XX. Aus welcher dieser Quellen könnte nun Lope seinen Stoff geschöpft haben? Von vornherein ausgeschlossen sind die deutschen und französischen Bearbeitungen, ebenso das franko-italienische Gedicht, alle diese sind nur handschriftlich überliefert, und es ist nicht gut denkbar, dass Lope sie gekannt hätte, ausserdem bieten sie auch im Inhalt keine besonderen Ähnlichkeiten (Inhaltsangaben, sowie weitere Verweisungen siehe bei Gautier a. a. O.). Ebenso ausgeschlossen sind die Chroniken Turpins und Rodrigos, die beide nur ganz kurze Andeutungen ohne Einzelheiten bieten. Demnach bleiben übrig: die Crónica general, die Gran Conquista und die Reali di Francia.

Wenn wir nun diese Fassungen der Sage mit Lopes Drama vergleichen, so fällt zunächst auf, dass der Übereinstimmungen sehr wenige sind, während die Zahl der Abweichungen desto grösser ist. Mit allen Fassungen der Sage hat Lope das Motiv gemein, dass der Erbe des französischen Thrones seine Heimat verlässt, in Spanien in die Dienste eines Maurenkönigs tritt, die Liebe von dessen Tochter ge-

winnt und mit ihr endlich nach seiner Heimat zurückkehrt, wo er sie heiratet. — Viel grösser sind die Abweichungen Lopes von allen anderen Fassungen. So findet sich vor allem von dem, was die Haupthandlung bei ihm ausmacht, in keiner der anderen Versionen auch nur eine Spur; keine kennt Armelina und ihre Ränke. Auch sonst bietet Lope grosse Verschiedenheiten: die anderen Fassungen lassen einen abgewiesenen Bewerber Galianas mit grosser Heeresmacht nach Toledo kommen, um seine Wünsche mit Gewalt durchzusetzen. Dieser Bewerber heisst Bramante in der Crónica und in den Reali, Abrahim, König von Zaragoza, in der Conquista. Der junge Karl hilft dann Galafre im Kampfe gegen diesen seinen Feind und erschlägt seinen Rivalen. Von all dem weiss Lope kaum etwas. Allerdings hat auch bei ihm Carlos einen Rivalen, der aber Audalla[1]) von Zaragoza heisst; dieser droht allerdings sich mit Heeresmacht für die erlittene Zurückweisung zu rächen, doch denkt er anscheinend nicht daran, seine Drohung zu erfüllen, auch zu einem Zweikampf zwischen Audalla und Carlos kommt es nicht. Auffallend ist auch die Veränderung, die Lope mit dem Namen seiner beiden Haupthelden vorgenommen hat: wie auch sonst nimmt sein Carlos in Spanien einen anderen Namen an, doch nennt er sich nicht Mayneto, wie sonst stets (frz. Mainet, ital. Mainetto, dtsch. Meinet), sondern Rugero; der Freund Karls trägt ebenfalls einen Namen, der sonst nicht vorkommt: Arnaldo, bezw. Ricardo, die entsprechende Gestalt heisst sonst Morante (ital. Morando, frz Morand, bei Girard d'Amiens David; die Conquista, sowie einige andere Fassungen kennen zwei Begleiter Karls: Morante und Mayugot). Ausserdem ist das Verhältnis Morantes, resp. Mayugots und Morantes zu Karl ein ganz anderes, als das des Grafen Arnaldo zu Carlos,

[1]) Die Conquista erwähnt allerdings fol. C XXXVIII^{a} 2 einen Abdallah von Cordova flüchtig als abgewiesenen Freier Galianas, doch ist das Zusammentreffen wohl zufällig. — Der Name Audalla ist auch in den Romanzen beliebt, siehe z. B. Duran No. 121—135, doch hat auch von diesen Romanzenhelden keiner etwas mit Lopes Audalla zu thun.

Morante ist bedeutend älter als Karl, er ist sein Erzieher und Vormund, bei Lope dagegen ist er sein gleichaltriger Freund.

Bei so grossen Verschiedenheiten ist natürlich, dass weder die Crónica, noch die Conquista oder die Reali die eigentliche Quelle Lopes sein können, da ja das, was die Hauptsache bei ihm ist, sich in keinem der 3 Denkmäler findet. Wohl aber ist zu untersuchen, welchem der drei Lope in seiner Fassung der Sage am nächsten steht, aus welchem er also die Sage kennen gelernt haben könnte. G. Paris, S. 239 hat behauptet, Lope habe sein Drama nach der Conquista de Ultramar gedichtet. Das ist jedoch nicht der Fall, wie eine Vergleichung der beiden Werke zeigt.[1]) Zunächst tragen schon 2 der Hauptpersonen in der Conquista andere Namen als im Drama: der König von Toledo heisst Hixem (dem Galafre entspricht dem Namen nach Hixems Alguazil, Halaf), seine Tochter statt Galiana, Halia. Lopes Carlos hat ferner Frankreich verlassen, weil er sich mit seinem Vater überworfen hat, in der Conquista ist er dagegen von seinen Brüdern vertrieben worden. Endlich hat Lopes Carlos eigentlich nur einen Begleiter, den Grafen Arnaldo (Gesolfo und Nemoro treten ganz zurück), die Conquista giebt Carlos, ausser einem zahlreichen Gefolge, 2 Freunde: Morante und Mayugot.

Die Crónica general stimmt nun gerade da, wo die Conquista abweicht, mit dem Drama überein. In ihr verlässt Karl sein Vaterland zu Lebzeiten seines Vaters aus demselben Grunde wie bei Lope und auf die Nachricht vom Tode desselben kehrt er wieder dahin zurück. Ausserdem stimmen auch die Namen des Königs von Toledo und seiner Tochter zu Lope. Endlich stimmt auch die Art, wie Galiana entkommt, in Crónica und im Drama überein, sie flieht in

[1]) Die betreffende Stelle der Conquista ist abgedruckt bei Wolf, Über 2 niederländische Volksbücher etc., Wien 1857, die ganze Conquista ist herausgegeben von Gayangos (Bibl. de aut. esp. Bd. 44). Analysen bei Bartsch, Über Karl Meinet 15—19 und bei Milá y Fontanals.

beiden durch die „cañas“ ihres Schlosses, und diesen Zug kennt die Conquista nicht.

Die Fassung der Reali ist von den dreien am meisten von Lope abweichend; allerdings haben sie für Galafre und Galiana dieselben Namen, doch weichen sie dafür in anderen Zügen ab. Sie machen Galafre zum König von Zaragoza, Mainetto kommt dorthin von seinen Brüdern vertrieben, er flieht zusammen mit Galiana, während die spanischen Versionen ihn allein fliehen lassen und Galiana dann erst von Morante bezw. Arnaldo geholt wird. Endlich lassen die Reali die Flüchtlinge zunächst nach Italien fliehen, während in den spanischen Versionen sie gleich nach Frankreich zurückgehen.

Demnach steht von den bekannten Fassungen der Sage diejenige der Crónica general dem Drama am nächsten, es wäre also zu folgern, dass Lope aus ihr seinen Stoff entlehnt, ihn aber dann in sehr freier Weise behandelt hat. Schaeffer weist I 137 auf die Möglichkeit hin, dass Lope die Figur seiner Armelina in einem alten Ritterbuche vorgefunden habe. Dies ist mir jedoch nicht wahrscheinlich; jedenfalls kommt eine Armelina oder eine entsprechende Figur nicht in den spanischen Ritterromanen aus dem karolingischen Kreise[1]) vor. Ob sie sich etwa in einem der anderen Romane findet, kann ich natürlich nicht sagen, glaube es aber nicht, da doch Lope wahrlich nicht so arm an eigenen Charakteren und Situationen ist, dass man ihm nicht die freie Erfindung der Armelina, die ja überdies, im spanischen Drama wenigstens, keine so sehr seltene Gestalt ist, sehr wohl zutrauen könnte. Jedenfalls ist sie so lange als seine Originalschöpfung zu betrachten, bis der Roman, in dem man ihr Urbild fände, nachgewiesen ist. — Wenn aber die Crónica general Lopes Quelle war, so ist es nicht leicht zu erklären, wie Lope dazu

[1]) Dieselben sind aufgezählt bei Gayangos, a. a. O.; gesehen habe ich von den dort genannten nur El espejo de caballerías nicht. Dass sich Armelina etwa in diesem findet, ist unwahrscheinlich, da in ihm der Orlando innamorato bearbeitet sein soll; s. Grässe, Trésor etc. 501, G. Paris 212.

kam, den Namen des Morante in Arnaldo, Mayneto in Rugero zu verwandeln und überhaupt seinen Stoff ganz von der sagenhaften Grundlage zu trennen. Vielleicht ist die Möglichkeit nicht ganz von der Hand zu weisen, dass Lope überhaupt keine eigentliche gedruckte Quelle hatte, sondern dass ihm der Stoff durch mündliche Überlieferung zukam. Es bestanden damals nämlich — und bestehen vielleicht noch — in Toledo Lokaltraditionen, die sich an die sogenannten Palacios de Galiana[1]), eine maurische Ruine in herrlicher Lage am rechten Ufer des Tajo, knüpfen. Auf solchen Lokaltraditionen scheint z. B. die Fassung der Sage zu beruhen, wie sie sich bei Lozano, Los Reyes Nuevos de Toledo, 1667 cap. IV. findet. Allerdings bietet Lozanos Erzählung weder mit den Chroniken noch mit dem Drama nähere Berührungspunkte (Carlos kommt ganz allein nach Toledo, den Grund lässt Lozano unentschieden; er verliebt sich in Galiana, fordert seinen Rivalen Bradamante zum Zweikampf — von einem Kriege Bradamantes gegen Galafre ist nicht die Rede — tötet ihn und heiratet Galiana), aber sie beweist eben doch, dass die Sage noch in anderer Form erzählt wurde als die Chroniken boten. Es ist nun doch wohl denkbar, dass Lope bei einem Aufenthalt in Toledo (zum ersten Mal scheint Lope nach Barrera, Nueva Biografía S. 53, 1588 in Toledo gewesen zu sein, doch nur auf kürzere Zeit; ein zweites Mal 1601 und 1602, Barrera a. a. O. 102) von dieser Sage gehört und sie zum Gegenstand seines Dramas gemacht hat. Da diese Lokaltradition doch jedenfalls nicht so detailliert gewesen wäre, wie die Erzählung der Chronik, hätte er ihr mit grösserer Freiheit gegenübergestanden und so liessen sich seine starken Abweichungen vielleicht erklären. Man könnte sogar vermuten, dass Lope gar nicht gewusst habe, dass sein Stoff ursprünglich mit Bezug auf Karl den Grossen erzählt wurde, wenn dem nicht eine Erwähnung gegenüber stände, die sich in der Mocedad de Roldan findet. Dort tritt ein

[1]) Eine Beschreibung, sowie eine Abbildung dieser Ruine findet man bei Amador de los Rios, Toledo pintoresco S. 293 ff.

Delfin Carlos auf, der, wie ich weiterhin zeigen werde, jedenfalls Karl der Grosse sein soll, dem seine Gemahlin Galiana einen Sohn gebiert. Gelegentlich der Vorbereitung zu einem Maskenzug, sagt nun Carlos (fol. 240 $^{v^0}_{a}$,

De moro iré disfrazado
Por amor de quien sabéis:
Que aunque es tan bella cristiana
Mi querida Galiana.
Al fin olvidar no puedo
Los palacios de Toledo
Y la hermosura africana.

Und etwas weiter fol. 240 $^{v^0}_{a}$:

Cuando yo en Toledo amé
Y al rey Galafre serví,
Por el valor de mi fe
Desta color (grün) me vestí.

Nun ist La Mocedad de Roldan ein Jugendstück Lopes (S. u. 29) und, da es die Merkmale der Jugendstücke Lopes auch in viel höherem Grade zeigt als Los Palacios, kann auch nicht gut angenommen werden, dass das letztere Drama noch früher zu setzen sei als La Mocedad. Im Gegenteil ist anzunehmen, dass ein ziemlich bedeutender Zeitraum zwischen ihnen liegt, da die Fassung der Sage in der Mocedad und in den Palacios sich widerspricht: in der Mocedad ist von einem Zerwürfnis des Delfins mit seinem Vater keine Rede, während in den Palacios dies ja der Grund von Karls Aufenthalt in Toledo ist, in der Mocedad lebt Karls Vater noch nach seines Sohnes Hochzeit mit Galiana, in den Palacios stirbt er vor derselben. — Diese Widersprüche lassen sich wohl dadurch erklären, dass die Palacios längere Zeit nach der Mocedad entstanden, Lope hatte inzwischen eben jene Anspielungen vergessen, was ja bei seiner ungeheuren Produktivität kein Wunder ist. Der Stoff von Karls Jugendgeschichte trat ihm dann von neuem in wohl nicht sehr genauer Überlieferung entgegen, und er behandelte ihn sehr frei, vielleicht ohne sich daran zu erinnern, dass der Carlos, von dem die Sage erzählt wurde, identisch mit Karl dem Grossen war. Denn hätte er absichtlich aus dem Karl Meinet einen beliebigen Karl von Frankreich gemacht, so wäre er nicht auf halbem Wege stehen geblieben, sondern hätte auch Galafre und Galiana andere Namen gegeben, um so jede Verwechselung mit der alten Sage zu verhüten. Vielleicht geht man nicht fehl,

wenn man das Stück in die Jahre 1601 oder 1602, die des zweiten Aufenthaltes Lopes in Toledo, setzt; die Kennzeichen der Form widersprechen dem ja nicht gerade, besonders da sich am Schluss die Romanzenform im Dialog angewendet findet, was nach Schack sogar erst der Zeit nach 1604 eigentümlich sein soll.

Lopes Stück ist, wie Farinelli, a. a. O. S. 3 Anm. bemerkt und noch näher nachweisen will, das Vorbild zu Cicogninis Stück „La Moglie di quattro mariti", das selbst wieder einem deutschen Stück, der Ermelinde von Schwieger, als Grundlage diente. Einzelne Stellen der Palacios (im Ganzen etwa 350 Verse) findet man metrisch übersetzt bei Fastenrath, Immortellen aus Toledo, S. 404—21. Fastenrath giebt auch an, dass in neuerer Zeit der Galianastoff noch einmal behandelt sei: von Don Tomas Rodriguez Rubi (geb. 1817).

2. La Mocedad de Roldan.

Das Stück steht im 19. Teil der Komödien unseres Dichters, von dem es nach Barrera Catal. 4 Drucke giebt: Madrid 1623, ebd. 1624, ebd. 1626 und Valladolid 1627. Ich kenne den Druck von 1624, nach dem ich zitiere, in ihm steht das Stück fol. 237$^{v^0}$—260$^{v^0}$. Gewidmet ist es einem Don Francisco Diego de Zayas, (vgl. über ihn Barrera N. B. S. 376, 507) dem Lope es zum Dank für die Widmung von dessen Castalia zueignet. Bekannt ist von dem Stück bis jetzt meines Wissens weiter nichts als Schacks Notiz (II 329) „ist die anmutige Geschichte, die bei uns durch Uhlands Ballade „Klein Roland" Verbreitung gefunden hat". Der Gang der Handlung ist folgender:

1. Primislao, Prinz von Ungarn, ist nach Paris gekommen, um die Tochter des Kaisers zu heiraten, deren Hand ihm vom Vater versprochen ist. Die Infantin ist aber schon heimlich mit dem Grafen Arnaldo vermählt und erwartet in nächster Zeit ihre Niederkunft. Da ihre Hochzeit mit Primislao schon am Tage von dessen Ankunft stattfinden

soll, ist der Graf Arnaldo der Verzweiflung nahe, da er keinen Weg zur Rettung weiss. Da erhält er einen Brief der Infantin, in dem diese ihm mitteilt, ihr Vater habe die Hochzeit um einen Tag verschoben; Arnaldo möchte sie am Abend an der Gartenmauer des Schlosses mit einem Pferde erwarten und sie entführen. Am selben Tage hat nun auch Galiana, die Gemahlin des Dauphins Carlos, einen Sohn geboren, und zu Ehren dessen beschliessen die Ritter des Hofes, am Abend einen grossen Maskenzug in den Strassen von Paris zu veranstalten.

Arnaldo erwartet die Prinzessin an der Mauer, in der Nähe sein Diener Celio mit einem Pferde. Die Infantin kommt und die heimlich Vermählten wollen gerade forteilen, als der Maskenzug vorbeikommt und ihnen den Weg versperrt. Vor Schreck und Angst glaubt die Infantin, die Stunde ihrer Niederkunft sei nahe; ein Alguazil kommt noch dazu und macht rohe Scherze, und, um das Unglück voll zu machen, entflieht Celio mit dem Pferde, da er fürchtet, der Alguazil sei gekommen, um sie zu verhaften. Doch die Schmerzen der Infantin legen sich bald wieder, der Zug ist vorüber, und die beiden wollen sich gerade wohl oder übel zu Fuss auf den Weg machen, als der Dauphin und Primislao auf dem Rückweg vom Zug vorüberkommen. Carlos erkennt Arnaldo, nicht aber seine Schwester, die verschleiert ist; er fragt Arnaldo, wo er denn her käme, und dieser erzählt ihm die Wahrheit, aber so, dass Carlos und der Ungar keinen Verdacht schöpfen.[1]) Primislao giebt ihm sogar sein eigenes Pferd, mit dem beide entfliehen. Das Verschwinden der Infantin wird noch in derselben Nacht entdeckt und zwar dadurch, dass sie bei einem Maskenzuge, den die Damen des Hofes ihrerseits veranstalten, ausbleibt. Die Prinzen begreifen natürlich sofort, dass Arnaldo sie zum Besten gehabt hat; sie erzählen ihr Zusammentreffen mit ihm, und der Kaiser be-

[1]) Derartiges „Täuschen mit der Wahrheit" liebt Lope, er empfiehlt es in seiner Nueva arte de hacer comedias geradezu als Kunstmittel. Eine ähnliche Szene findet sich z. B. in „El mejor mozo de España" (s. Schaeffer I 172).

schliesst, die Flüchtlinge verfolgen zu lassen. — Die Szene wechselt. In einem Bergwald bei Paris trifft Arnaldo Celio, der sich verirrt hat. Der Graf erzählt seinem Diener seine Flucht, sowie, dass seine Gemahlin in der Nähe einen Sohn geboren hat; er habe ihn selbst getauft, aus Furcht verraten zu werden, wenn er ihn zum Priester brächte. Weil der Knabe bei der Geburt weggerollt sei, habe er ihn Roland genannt.[1]) Jetzt suche er einen Hirten, um Brot zu bekommen. Celio begleitet ihn, später wollen sie dann beide eine Hütte für die Infantin bauen.

Der II. Akt spielt etwa 20 Jahre nach dem I. Der Akt beginnt mit einem Zank zwischen einem Bauern Feliso und Roland. Letzterer hat Felisos Sohn halb tot geschlagen, weil er seine Mutter beschimpft hat, und der Vater will ihn nun zur Rechenschaft ziehen. Doch Roland verjagt ihn mit Steinwürfen. Die Infantin tritt auf (sie wird jetzt Flerida genannt, im I. Akt war kein Name erwähnt) und macht Roland Vorwürfe wegen seines Stolzes und seines gewaltthätigen Wesens. Roland fragt sie nach Namen und Stand seines Vaters, den er garnicht gekannt habe. Die Infantin sagt ihm, sie wüsste selber nichts, ein Unbekannter sei sein Vater gewesen. Roland macht ihr heftige Vorwürfe darüber, dass sie sich so vergessen habe und geht fort; die Infantin folgt ihm. — Die Bauernburschen des Dorfes — es heisst Villareal — beschliessen, sich zu einer Bande zusammenzuthun, um den Räubereien der Burschen des benachbarten Villaflor erfolgreich entgegentreten zu können; sie wählen Roland zu ihrem Anführer, der nimmt auch an und verspricht, sie zu guten Soldaten zu machen, nur sollten sie ihm erst 2 Anzüge, Waffen und Geld verschaffen. Als Hauptregeln für ihre Soldatenlaufbahn giebt er ihnen: Stehlen, Gehorsam und Ehrliebe. — Inzwischen hat Feliso Roland beim Alkalden Donato verklagt, und dieser beschliesst, Roland zu verhaften. — Die Burschen von Villaflor haben erfahren, was die von

[1]) Y como „roler" en Francia
Es rodar, y fué rodando,
Luego que nació, Roldan
Nos pareció bien llamarlo.
(fol. 244 $v^0\beta$).

Villareal planen und fangen an, die Felder der letzteren zu plündern, dabei nehmen sie Rolands Mutter und 4 andere Frauen gefangen. Roland erfährt dies gerade, als er sein „Heer“ einexerziert; er beschliesst sofort die Feinde anzugreifen, sein Schlachtruf soll San Dionis sein. Die nächste Szene schildert den Kampf der Burschen beider Dörfer, Roland macht dabei bitteren Ernst und tötet 2 oder 3 Gegner mit dem Messer. Der Alkalde mit Alguazilen trennt die Kämpfenden, Roland flieht. Dabei trifft er seine Mutter, und beide beschliessen, nach Paris zu gehen. Die Infantin erzählt ihm jetzt seine Herkunft, doch nennt sie keine Namen, sein Vater sei ein deutscher Ritter, der ihrige ein grosser Herr in Paris. Wir hören nun, dass Arnaldo mit ihr 3 Jahre in den Bergen gelebt hat, dann hat er mit Celio sie verlassen, um im Kriege seine Lage zu verbessern; sie selbst zog dann ins Dorf, wo sie sich mit Handarbeiten ernährte. Nach weiteren 2 Jahren hörte sie, ihr Gemahl sei in Biserta gefangen. In Paris will sie eingezogen in der Vorstadt leben. — Die nächsten Szenen spielen am kaiserlichen Hof. Bittsteller wenden sich an den Kaiser, unter ihnen Roland, der um die Mittel zur Befreiung seines Vaters bittet und durch sein keckes Benehmen solchen Eindruck macht, dass ihn der Kaiser im Hause behalten und seinem Enkel Carloto zum Begleiter geben will. Doch Roland, „der beste Diener“, wie er sich nennt, will nur dem besten Herrn dienen: dem Kaiser, und das wird ihm auch gewährt.

III. Der dritte Akt besteht aus Szenen, die unter sich nur geringen Zusammenhang haben. Zunächst erteilt der Kaiser in Gegenwart Rolands dem spanischen Gesandten (Don Juan de Guzman) eine Audienz. Rolands keckes Wesen erinnert den Gesandten an einen ähnlichen ‚rapaz‘ Spaniens, Bernardo del Carpio, dessen Geburt und Jugendgeschichte er erzählt. Roland ist wütend darüber, mit einem Spanier verglichen zu werden und trägt dem Gesandten auf, Bernardo in seinem Namen zum Zweikampf zu fordern. Der Kaiser entfernt sich mit dem Gesandten, um mit ihm im Geheimen über die Heirat seines Enkels Carloto mit der

Tochter Ramiros von Navarra zu unterhandeln. Roland, allein zurückgeblieben, vergleicht in einem Monolog Stadt- und Landleben, dabei erfahren wir zugleich, dass er verliebt ist und dass seine Geliebte Doña Alda heisst. Carloto tritt auf und sagt ihm, er wolle seiner Geliebten — die er aber nicht nennt — ein Ständchen bringen, Roland soll ihn begleiten. — In der Nähe von Villareal treten Arnaldo und Celio auf, die aus der Gefangenschaft befreit sind. Arnaldo schwelgt in seligen Erinnerungen an die alte Zeit. Da treffen sie einen Bauern, von dem sie auf ihre Fragen erfahren, Roland und seine Mutter seien in die Stadt gezogen, wo sie jedenfalls von schändlichem Gewerbe lebten. Arnaldo schwört, seinen Sohn zu töten, wenn das wahr sein sollte. — Carloto und Roland mit Musikanten wollen vor einem Hause ein Ständchen bringen. Dabei stellt sich heraus, dass beide dieselbe Dame lieben: Doña Alda. Diese selbst kommt auf den Balkon und giebt ihre Entscheidung zwischen beiden dahin ab, dass sie Carloto als Herrn, Roland aber als Gatten liebe. Carloto ist darüber auch weiter nicht böse, er hat sich inzwischen in Rolands Mutter verliebt, die er, ehe sie zum Ständchen gingen, zufällig gesehen hat, und verzichtet also gern auf Doña Alda. Da überfallen plötzlich der Admiral Borbon, Merian und Dardin Dardeña die beiden, werden aber von Roland weggejagt. — Am andern Tage begeben sich Arnaldo und Celio in den Palast, um sich da nach Roland zu erkundigen. Dort entschuldigen sich Merian und die anderen bei Roland wegen des nächtlichen Überfalles damit, dass sie Rolands Tapferkeit hätten erproben wollen: währenddessen zeigt ein Page Arnaldo seinen Sohn. Als die anderen gegangen sind, bittet Arnaldo Roland um ein Almosen; der giebt ihm auch eine Kette, als er hört, dass Arnaldo in Biserta gefangen gewesen, jagt ihn aber voll Zoru weg, als Arnaldo von einem anderen Gefangenen erzählt, der von seinem Sohn Roland und dessen Mutter schändliche Dinge gehört habe und deshalb stets trübe gestimmt gewesen sei. Der Kaiser tritt auf, setzt sich zum Mahl und lässt Roland gleichfalls an der Tafel Platz nehmen; doch plötzlich springt

dieser auf und läuft nach einigen Worten der Entschuldigung mit einer Schüssel davon. Kaum hat der Kaiser einigen Wachen ihm zu folgen befohlen, als Arnaldo und Celio, die man für Spione gehalten hat, gefangen in den Saal geführt werden. Roland kommt zurück und entschuldigt sein Betragen damit, dass er nicht essen könne, wenn jemand, der besser als er sei, hungerte. Da bringen die Wachen, die Roland gefolgt waren, die Infantin herein; der Kaiser erkennt sofort seine Tochter, glaubt aber zuerst, sie sei Rolands Geliebte und will sie deshalb töten. Doch vergiebt er ihr um Rolands willen, als er hört, er sei ihr Sohn. Da der Kaiser zugleich auch seine Absicht kundgiebt, Arnaldo zu vergeben, so giebt sich dieser zu erkennen; der Kaiser umarmt ihn und macht ihn zum Herzog von Orléans, auch Celio erhält für seine Treue eine reiche Belohnung. Roland soll Doña Alda, Carloto die Tochter Ramiros heiraten.

Dem Drama fehlt vor allem eine geschlossene Handlung; der erste Akt ist eigentlich ein Drama für sich, in welchem die Geburt des Helden mit aller wünschenswerten Genauigkeit geschildert wird, mit dem Inhalt der folgenden Akte hat er kaum etwas zu thun, nur diese verdienen eigentlich den Titel La mocedad de Roldan. Im III. Akt scheint dem Dichter der Stoff etwas knapp geworden zu sein, und er hilft sich, indem er alle möglichen Episoden einführt: so gleich die ersten Szenen mit dem Gesandten, dann den Überfall beim Ständchen, der durch nichts motiviert ist. Dann knüpft er wieder neue Fäden an und lässt sie plötzlich wieder fallen; so bleiben die Nebenbuhlerschaft Carlotos und Rolands, Carlotos Sichverlieben in Rolands Mutter ganz ohne Folgen für die Handlung. — Zeichneten sich die Palacios, wenn auch sonst nicht viel zu loben war, durch geschickte Verknüpfung der Handlung aus, so ist davon in La Mocedad nichts zu rühmen. Da bildet jeder Akt ein Drama für sich und hängt mit dem folgenden nur durch sehr lose Fäden zusammen. Der erste Akt ist, nach meinem Gefühl, der beste; er zeichnet sich durch rasch fortschreitende Handlung aus und bietet einige schöne Szenen,

so besonders die für unser Gefühl allerdings sehr heikle, in der die Flucht der Infantin durch den Maskenzug aufgehalten wird und in der sich ihre Schmerzensklagen mit dem Jubel der Menge wirkungsvoll mischen. Der II. Akt bietet hübsche komische Szenen, wie die, in der Roland seine Rekruten einexerziert und die Lehren seiner Kriegskunst zum Besten giebt. Das Auftreten Rolands als Mörder und Messerheld erregt dagegen allerdings sehr gemischte Gefühle. Der III. Akt ist, wie gesagt, dramatisch verfehlt, die Szenen sind zum Teil ganz unmotiviert und untereinander ganz unverbunden, man könnte ihre Reihenfolge sehr wohl beliebig verändern, ohne das Verständnis irgendwie zu gefährden. Die Lösung ist auch hier sehr gewaltsam; dass Roland, der doch schon einige Zeit am kaiserlichen Hofe gewesen sein muss, da er Zeit gehabt hat, Liebschaften anzuknüpfen und mit Carloto eng befreundet zu werden, plötzlich an dem Tage der Handlung mit einer Schüssel von der kaiserlichen Tafel weglaufen soll, ist doch unglaublich. Jedenfalls bleibt diese Szene weit zurück, wenn man sie mit der wundervollen Darstellung Uhlands im „Klein Roland“ oder auch nur mit der der Reali di Francia vergleicht.

Was die Form des Dramas anbetrifft, so sind am häufigsten Redondillen angewandt, danach Quintillen; der Romanzenvers ist nur einmal an einer kurzen Stelle angewandt: am Ende des I. Aktes, wo Arnaldo Celio Rolands Geburt erzählt. Die Sprache ist einfach und klar, Gongorismen fehlen ganz. Über die Entstehungszeit dieses Dramas haben wir eine Äusserung von Lope selbst. In der Widmung findet sich nämlich (schon Schack weist darauf hin) folgende Stelle: No he querido gastar con Vd. hipérboles . . . . . sino mostrar por aora mi agradecimiento en dedicarle las mocedades de Roldan, comedia que en las mias escrivía. Wenn das Stück also eine mocedad Lopes sein soll, so dürfte es um das Jahr 1582 zu setzen sein; Genaueres lässt sich freilich bei der Dehnbarkeit des Begriffes mocedad und der Frühreife Lopes, der mit 13 Jahren seine erste Komödie schrieb, nicht sagen.

Bei der Lektüre der Mocedad drängt sich übrigens eine Bemerkung über Schacks Charakterisierung von Lopes Dramen der ersten Periode auf (Schack II S. 262 ff., vgl. oben S. 14). Man wird auf das Auftreten der Kennzeichen, die Schack für die Jugenddramen angiebt, doch nicht zu viel Gewicht legen dürfen; wenn Schack da z. B. sagt, „lange Reden werden gänzlich gemieden," so stimmt das doch nicht recht. In der Mocedad, die doch nach Lopes eigener Angabe ein frühes Jugendstück, finden sich 2 ziemlich lange Erzählungen. Von diesen lässt sich die eine, die Arnaldos von Rolands Geburt, allerdings kaum vermeiden, weil die Geburt selbst sogar Lope doch kaum auf die Bühne hätte bringen können; die zweite Erzählung (fol. 243) aber ist für den Fortgang der Handlung unnütz und dabei sehr lang: 7½ Oktaven, also 60 Verse. Auch die Reden im Dialog sind oft recht lang.

Von den Kennzeichen der Form gilt ziemlich dasselbe. In mehreren der Stücke, die hier zu besprechen sind, ist die Romanzenform ziemlich oft — auch im Dialog — angewandt, obwohl sie vor 1604 entstanden sind. Die Mocedad hat sehr wenig reimlose Elfsilbler, die gerade vor 1604 häufig von Lope angewandt worden sein sollen.

Die Charaktere zeigen sehr wenig Individualisierung. Ein Charakter, wie der der Infantin, den Lope später so meisterhaft zu schildern wusste, trägt hier gar keine besonderen Züge, ebensowenig der Kaiser und sein Hof. Die einzige Gestalt, auf deren Charakterisierung Lope Mühe verwandt zu haben scheint, ist Roland. Freilich stört auch dabei, dass Lope seinen Roland älter sein lässt als die übrigen Darstellungen. In den Reali und anderen Bearbeitungen der Sage von Rolands Jugend ist Roland ein Knabe von 12 Jahren. Bei Lope ist er dagegen entschieden viel älter, wenn man auch nicht genau sagen kann, als wie alt ihn Lope sich vorstellt. Schliesst man aus einer Stelle fol. 245 $v^{o}\alpha$, so wäre er sogar über 23 Jahre alt. Da sagt er nämlich selbst:

ha sido (die Infantin) | De amor, por más de veinte años
Penelope en los engaños | De ausencia de su marido.

Da nun fol. 251 $v^{o}\beta$ die Infantin selbst sagt, Arnaldo habe

sie nach 3jährigem Zusammenleben verlassen, kämen als Alter Rolands mehr als 23 Jahre heraus. Das ist aber zu viel, er wird verschiedene Male rapaz und Roldanillo genannt, der Alkalde verspottet den Bauern Feliso, als er sich über die Misshandlungen, die er durch Roland erlitten hat, beklagt, deshalb, dass er nicht allein mit ihm fertig werden könnte das passt alles nicht zu einem Alter von 23 Jahren. Jene veinte años sind offenbar entweder ein Versehen Lopes oder sind nicht genau zu nehmen. Doch kann Roland auch nicht mehr so jung sein wie in den Reali oder bei Uhland; denn der gleichaltrige Carloto soll schon die Tochter Ramiros von Aragon heiraten, wofür er allerdings noch „muy tierno" ist, wie Urgel 251^{c} sagt. Ausserdem hat Roldan schon Liebesabenteuer, er bringt mit Carloto ein Ständchen, man kann ihn im Verdacht haben, eine Geliebte zu besitzen etc. Aus all dem geht hervor, dass Roland bei Lope etwa 18—20 Jahre ist. Und dieser Umstand, dass Lope seinen Roland älter macht als die Sage, ist entschieden ein Fehler. Was sich für einen naiven Knaben von 12 Jahren schickt, wird frech und roh bei einem Jüngling über 20. Überhaupt ist Lopes Roland als viel roher geschildert, als ihn die Sage zeichnet. Verschiedene liebenswürdige Züge, die sich in den anderen Darstellungen der Sage finden, hat Lope nicht: so dass er den Lebensunterhalt für seine Mutter durch Betteln erwirbt; dafür giebt er ihm einen masslosen Stolz, der sich oft sehr zur Unzeit äussert (z. B. in der Szene mit dem spanischen Gesandten), die Heldenthaten, die er vollbringt, bestehen hauptsächlich darin, dass er einen alten Mann durch Steinwürfe verwundet, was doch wirklich in seinem Alter keine gar so grosse That ist, und dass er endlich zum Mörder wird Trotz seines Stolzes verschmäht er nicht, von seinen Soldaten Geld anzunehmen, von dem er sehr wohl weiss, dass es gestohlen ist. Das sind alles Züge, welche zu dem Helden der Sage gar nicht passen.[1])

[1]) Auf dem Theater wurde, wie aus einer Stelle der Widmung hervorgeht, die Rolle des Roland von einer Frau dargestellt, der berühmten Schauspielerin Jusepa Vaca (s. üb. sie Barrera, N. B. 167, 168).

Dies führt auf die Frage nach der Quelle, welche Lope für dies Drama benutzt hat. Schack II 329 giebt als Quelle an Historia del nacimiento y primeras empresas del Conde Orlando, por Pedro Lopez Enriquez de Calatayud, Valladolid 1585. Wäre das wahr, so wäre durch die Jahreszahl 1585 ein gutes Datum für die Bestimmung der Abfassungszeit des Stückes gegeben. Leider stimmt es aber nicht. Die Angabe beruht auf einem Versehen. Das Titelblatt des Buches von Enriquez de Calatayud trägt gar keine Jahreszahl. Die Aprobacion und das Privilegio sind aber von 1594 datiert, eine zweite Aprobacion erst von 1595, so dass es wohl auch erst in diesem Jahre gedruckt wurde.[1]) Dann könnte Lopes Drama aber auch erst nach 1595 entstanden sein, und er hätte es nicht mehr als Jugendarbeit bezeichnet. — Nun ist aber die Historia del nacimiento etc. gar kein Roman, wie Schmidt sagt und selbst noch Gaston Paris, Histoire poétique 411, auch Gautier III, 64 Notice bibliographique, glauben, sondern weiter nichts als eine genaue, in Oktaven abgefasste Übersetzung eines italienischen Epos, nämlich von Lodovico Dolces, Le prime imprese del Conte Orlando, Venedig 1572. 4° (s. auch Brunet, Manuel du libraire den Artikel Dolce und Gayangos a. a. O. S. LXXXVI).[2]) Nun wäre es ja sehr wohl möglich, dass Lopes Quelle dies italienische Original gewesen sei; doch ist auch das nicht der Fall gewesen, wie folgende Vergleichung der anderen Bearbeitungen zeigen wird.

[1]) Wahrscheinlich ist Schacks Angabe aus Val. Schmidt, Über die italienischen Heldengedichte a. d. Sagenkreis Karls 1820 entnommen. Da findet sich auf S. 68 d. Anm.: das ganze (nämlich Geburt und Jugend Rolands) wird im Zusammenhange erzählt sein, in dem spanischen Roman (folgt der Titel) Valladolid 1585, 1594. 4° Woher freilich Schmidt die Zahl 1585 nahm, weiss ich nicht; aus der Vorrede geht hervor, dass das Buch 1595 zum ersten Mal erschien. Dann heisst es weiter: „Danach ist wahrscheinlich des reichen Lope de Vega Schauspiel: Mocedades de Roldan".

[2]) G. Paris a. a. O. S. 412 giebt als Quelle von Enriquez Übersetzung, die er „roman" nennt, das italienische Gedicht Innamoramento di Milon d'Anglante an. Das ist ein Irrtum. Das Innamoramento kann nur die indirekte Quelle sein, insofern es vielleicht die Vorlage von Dolce war.

In Betracht kommen von Dolces Epos nur die ersten 4 Gesänge, welche die Liebe Bertas und Milons, sowie die Geburt und die ersten Jugendjahre Rolands schildern. Die übrigen 21 Gesänge schildern Kriegsthaten des jungen Roland, seines Vaters und anderer Helden. Gesang I erzählt, wie Milon und Berta sich auf einem grossen Feste in einander verlieben, wie Milon sich zu Berta in Frauenkleidern schleicht, einmal aber, als er von ihr zurückkehrt, von Falcone von Maganza erkannt wird. Falcone entdeckt Carl, was er gesehen, schliesslich werden die Liebenden in flagranti ertappt, in den Kerker geworfen und von Carl zum Tode verurteilt. Auf Bitten Namos und durch einen Traum milde gestimmt, begnadigt er sie endlich zur Verbannung. II schildert, wie Milon und Berta nach Sutri kommen, wie Berta da Roland gebiert, Milon sie nach fünf Jahren verlässt und nach Afrika geht, wo er in die Dienste des Königs Agolant tritt. Den Hauptinhalt des Gesanges bilden aber einige, von Dolce, wie es scheint, erfundene Episoden: Milon und Berta treffen eine Jungfrau, der Räuber ihren Bräutigam erschlagen haben. Milon nimmt sich ihrer an, bekämpft und besiegt die Räuber und schliesslich wird die Jungfrau Bertas Magd. Dann trifft noch Milon bei Sutri einen Eremiten, der ihm eine Höhle weist, wo er und seine Begleiterinnen wohnen sollen, ihm die Zukunft prophezeit und ihm befiehlt, seinen Sohn Orlando zu taufen. —

III. Zuerst werden Milons Heldenthaten in Afrika beschrieben, dann wird erzählt, wie Roland als 10jähriger Knabe eine Bärin erschlägt, wie er sich an den Kampfspielen der Knaben von Sutri beteiligt, der Anführer der einen Partei wird und dieser stets zum Siege verhilft. Er kommt dann in Konflikt mit Riniero, dem päpstlichen Statthalter von Sutri, dessen Sohn er einmal arg geschlagen hat, macht aber auf ihn durch seine Aufrichtigkeit und seinen Mut solchen Eindruck, dass er von ihm reichlich beschenkt entlassen wird. IV. Karl, der in Rom zum Kaiser gekrönt ist, hält sich auf der Rückkehr von dort einige Tage in Sutri auf. Roland kommt an den Hof, um zu betteln; am ersten

Tag kommt er zu spät und erhält nichts mehr, doch nimmt er dafür einem Bettler, der zu viel bekommen hat, so viel ab, als er nötig hat. Am zweiten Tag nimmt er eine Schüssel vom Tisch des Kaisers, weil man ihm gesagt hat, die erste Schüssel, die vor den Kaiser komme, könne sich nehmen, wer wolle. Nachdem er das am 3. Tage wiederholt hat. lässt Karl ihm am 4. Tage 3 Barone folgen; diese finden Berta, erkennen sie, bringen sie an den Hof des Kaisers, und alles löst sich glücklich auf.

Dolces Quelle waren die Reali di Francia, denen er besonders im III. und IV. Gesang sehr genau folgte, so genau, dass seine Verse manchmal nur eine erweiternde Umschreibung der Prosa der Reali[1]) sind. Indes finden sich doch auch schon in der Gestaltung der Sage selbst kleinere Abweichungen von den Reali. So werden bei Dolce die Liebenden durch Karl zur Verbannung begnadigt, in den Reali entfliehen sie dagegen mit Hilfe Namos; der Statthalter von Sutri heisst bei Dolce Riniero, sein Sohn Olivier; in den Reali dagegen heisst der Sohn Raineri, der Vater Lucio Albino. Frei erfunden sind von Dolce, wie schon gesagt, die Episoden von der beraubten Jungfrau, Milons Kampf mit den Räubern[2]) und des kleinen Roland Heldenthat gegen die Bärin. Vor allem aber ist eine Abweichung Dolces von den Reali wichtig für die Frage, ob Dolce etwa Lopes Quelle gewesen sein kann: Dolce erwähnt die Ableitung des Namens Roland von roler nicht, sein Held heisst von vornherein Orlando, und Milon tauft ihn so auf Geheiss des Eremiten; der Zug, dass das neugeborene Kind wegrollt, fehlt ebenfalls.

[1]) Man vergleiche z. B. folgende Stellen: Reali cap. 54 (Balantes Abschied) und Dolce II 74; den Traum Karls Reali cap. 64 und Dolce IV 38; Rolands ersten Gang zum Hofe des Kaisers Reali cap. 62, Dolce IV 11 ff; die Schlacht gegen Salatielo Reali cap. 55, Dolce III 2 ff etc.

[2]) Eine entfernte Ähnlichkeit mit dieser Episode bietet die Erzählung des franco-italischen Gedichtes „Enfances Roland“ der San Marco Bibliothek. Da wird Berta einmal von Räubern überfallen und von Milon befreit (s. Gautier III 67). Doch ist die Ähnlichkeit, die ja schon an sich nicht sehr gross ist, wohl zufällig.

Nun ist es schon an sich nicht wahrscheinlich, dass Dolce Lopes Quelle war, da der Spanier von all dem, was speziell Dolces Eigentum ist, nichts benutzt hat; bewiesen wird es aber dadurch, dass Lope die obenerwähnten, bei Dolce fehlenden Züge, hat. Erfunden haben kann er sie nicht: die Quelle Lopes kann also nur eine Fassung der Sage gewesen sein, die diese Züge hat. Welche ist dies nun gewesen?

Die Quelle Lopes kann nur italienisch oder spanisch gewesen sein, da französische Bearbeitungen der Jugend Rolands, abgesehen von dem franko-italischen Epos, nicht mehr vorhanden sind, und wenn solche zu Lopes Zeit etwa noch existiert hätten, ihm sicher nicht zu Gesicht gekommen wären. Von spanischen Bearbeitungen zitiert G. Paris a. a. O. S. 412 und nach ihm Gautier III 64 Not. 6b ausser der Historia etc. von Enriquez de Calatayud noch einen Roman von Antonio de Eslava, Los Amores de Milon de Anglante con el nacimiento de Roldan y sus niñerias. G. Paris kennt diesen Roman nur aus der Inhaltsangabe desselben in der Bibliothèque des Romans November 1777, 11—27. Dies Citat der Bibliothèque hat viel Unheil angerichtet, nach ihr erwähnte auch Ferrario in seiner Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria Milano 1828 II 7 diesen Roman; aus Ferrario nahm ihn Gayangos in sein Verzeichnis auf (S. LXXXVIII) und sprach zugleich die Vermutung aus, der Roman sei eine freie höchst wahrscheinlich in Oktaven abgefasste Übersetzung des italienischen Gedichtes Innamoramento di Milone d'Anglante e di Berta, sorella del Re Carlo Magno. Von all dem trifft nichts zu, einen derartigen Roman von Antonio de Eslava hat es niemals gegeben; die Bibliothek meinte mit ihrem Citat das VIII. Kapitel von Eslavas Novellensammlung Noches de Invierno (Ausg. Brüssel 1610 auf S. 313—59), das oben genannte Überschrift trägt und das von ihr fälschlich als Roman bezeichnet wurde. Die Inhaltsangabe der Bibliothèque ist in Einzelheiten sehr ungenau, im Gang der Handlung aber richtig, schon aus ihr geht hervor, dass Eslavas Erzählung, die ja auch weit jünger ist als Lopes Stück mit diesem nichts zu thun hat.

Es bleiben demnach nur die italienischen Werke übrig. Abgesehen von dem franko-italienischen Gedicht, das Lope nicht kennen konnte, handelt es sich hier hauptsächlich um den grossen Prosaroman Reali di Francia, der in Buch VI cap. 18—51 Rolands Geburt und Jugend erzählt und um die beiden kleineren Gedichte La historia del nascimento d'Orlando und Lo Innamoramento di Milone e Berta. Das erstere kenne ich nur aus Rajna, Ricerche intorno ai Reali di Francia S. 261, es hat 100 Oktaven und stimmt nach Rajna genau mit den Reali überein, die es nur in Reime umgesetzt hat; das zweite jüngere hat nach Rajna 158 Oktaven (im Berliner Exemplar 159) und ist nur eine Bearbeitung des ersteren: „molti versi e stanze sono comuni, e quanto v'ha di più appare interpolazione manifesta." In beiden Gedichten fehlt gänzlich die Erzählung von Milons Heldenthaten bei den Sarazenen. Ausser diesen sind noch 2 italienische Gedichte über die Jugend Rolands bekannt: der Orlandino von Aretino und der von Folengo. Ersterer ist nicht über den Anfang des 2. Gesanges hinausgekommen und hat noch gar nicht das eigentliche Thema berührt, letzterer behandelt den Stoff bekanntlich burlesk. Die Art und Weise, wie Lope seinen jungen Roland schildert, ist nun freilich etwas burlesk, dennoch kann auch Folengo nicht Lopes Quelle gewesen sein, da Folengo, abgesehen von anderem, Roland stets Orlando nennt und diesen Namen vom Heulen (urlare) der Wölfe bei Rolands Geburt ableitet; von dem Rollen des Kindes weiss er nichts. Es bleiben also nur die Reali und die beiden aus ihnen schöpfenden Gedichte übrig. Eins von diesen hat Lope vielleicht gekannt und aus ihm die Idee zu seinem Stück geschöpft, indem er sich dann allerdings wieder starke Änderungen gegenüber seiner Quelle erlaubte. Ob er die Reali oder eins der Gedichte benutzte, wird sich kaum mit Gewissheit entscheiden lassen, ich halte das letztere für wahrscheinlicher. In den Gedichten wird, wie gesagt, nichts von Milons Heldenthaten erzählt, es heisst nur, dass er nach Afrika gegangen sei; Lopes Phantasie hatte also freies Spiel, er konnte Milon bezw. Arnaldo in Gefangenschaft geraten

lassen, ohne seiner Quelle direkt zu widersprechen. Die Reali boten dagegen eine sehr ausführliche Geschichte von Milons Thaten und Geschicken, und Lope wäre vielleicht nicht so gänzlich davon abgewichen. — Man kann indessen nur behaupten, dass Lope wahrscheinlich eine dieser Fassungen gekannt hat; jedenfalls ist es ausgeschlossen, dass er bei Abfassung des Dramas eins der Gedichte oder die Reali vor sich gehabt hätte. Gegen diese Annahme sprechen die starken Abweichungen, die die Gestaltung der Sage bei Lope gegenüber allen anderen Fassungen zeigt. Dahin gehört vor Allem, dass bei Lope der Vater Rolands Arnaldo heisst, ein Name, der sich sonst nirgends für ihn findet[1]); Lope kennt ferner den Namen von Rolands Mutter nicht, sie wird stets nur „die Infantin“ genannt und wenn sie im II. Akt (fol. 247 r° β, 248 v°) Flerida heisst, so wird man doch wohl annehmen müssen, dass das nur ein angenommener Name ist, um so mehr, da Arnaldo, aus Furcht, verraten zu werden, sich nicht einmal getraut, seinen Sohn taufen zu lassen, sondern ihn selbst tauft, ein Zug übrigens, der sich sonst ebenfalls nicht findet. Ferner wohnen in allen anderen Fassungen Milon und Berta in Sutri, nahe bei Rom, Lope dagegen lässt sie auf ihrer Flucht schon in Villareal, einem Dorfe, das nur 3 Leguas (ein andermal seis millas cortas) von Paris entfernt ist, (fol. 251 r° β, bezw. 255 v°) anhalten. — Abgesehen von diesen Abweichungen, finden sich auch Unklarheiten. So weiss man nicht, wen sich Lope unter seinem Emperador und wen unter seinem Delfin Carlos gedacht hat. Von der allgemeinen Sage weicht er insofern ab, als er überhaupt einen Vater der Infantin auftreten lässt, sonst ist überall ihr Vater (Pipin) tot und ihr Bruder, Karl der Grosse, ist derjenige, welcher sie und Milon wegen ihrer Liebe

[1]) Lope scheint für den Namen Arnaldo eine besondere Vorliebe gehabt zu haben, da er ja auch den Morante der Sage in den Palacios so umtaufte. Die beiden Arnaldos der Mocedad und der Palacios sind — wie kaum gesagt zu werden braucht — nicht identisch. Die Romanze vom Conde Arnaldos (Duran 286) hat nichts mit Lopes Graf Arnaldo zu thun.

verfolgt. Bei Lope spielt also der Emperador die Rolle, welche sonst Karl der Grosse spielt. Alle anderen Züge deuten aber darauf hin, dass Lope unter dem Dauphin Karl den Grossen versteht: so die Erzählung von seinem Aufenthalt in Toledo, der Name seines Sohnes Carloto, der Umstand, dass er der Bruder der Infantin, also Oheim Rolands ist, und in den anderen Dramen Roland stets als Neffe des Kaisers gilt; endlich auch eine Stelle, die, wenn man den Emperador als Karl ansehen wollte, unverständlich wäre. In Akt I wird nämlich zur Feier der Geburt Carlotos eine Amnestie erlassen, und die Gefangenen werden in Freiheit gesetzt. Diese ziehen durch die Strassen von Paris mit dem Rufe:

¡Vivan Carlos y Pepin
Que nos dieron libertad,
Y viva el nuevo delfin!

Mit dem nuevo delfin ist wohl der Neugeborene gemeint, wobei allerdings das Wort delfin nicht ganz richtig gebraucht ist (richtig definiert in Palacios fol. 234$^{v^0}$ a 24). Mit Carlos ist wohl der eigentliche Delfin gemeint, da sonst kein anderer Carlos erwähnt wird, und Pepin wäre dann der Kaiser, dessen Name sonst nirgends genannt wird. Auffallend ist dabei nur, dass es nicht Pepin y Carlos heisst, der Reim hat wohl die Stellung verschuldet. Von anderen Anspielungen auf die persönlichen Verhältnisse des Kaisers findet sich nur die Anrede an ihn auf fol. 237 $^{v^0}$ 21:

Dadme, señor, la poderosa mano,
De que ha temblado el valeroso cita,
El gallardo español y el africano.

Diese Verse passen auf den historischen Karl allerdings etwas besser als auf Pepin, doch Lope nahm es mit der Geschichte, besonders der fremder Völker, nie so genau, dass man darauf besonderen Wert legen dürfte.

Nehmen wir nun an, Lope hätte bei der Abfassung seines Stückes seine Quelle zur Hand gehabt, so lassen sich obige Abweichungen, die doch auf den dramatischen Wert des Stückes keinen Einfluss haben, garnicht erklären. Warum hätte Lope aus Milon Arnaldo gemacht? Warum statt Sutri bei Rom ein unbekanntes Villareal bei Paris gesetzt? Und

wenn er schon an Stelle des einen Karls der Vorlage mit Bewusstsein 2 gesetzt hätte, was doch dramatisch kein Vorteil ist, hätte er dann nicht wenigstens etwas deutlicher gemacht, welcher Karl der Grosse sein sollte? Das Wahrscheinliche ist mir, dass Lope sein Stück aus der Erinnerung an die von ihm vielleicht längere Zeit vorher gelesene Quelle dichtete. Diese Erinnerung war nun nicht mehr sehr deutlich, und so kamen denn mancherlei unbeabsichtigte Abweichungen in das Drama.[1]) Die Einführung eines Prinzen von Ungarn, möglicherweise auch die Namenlosigkeit der Infantin, lassen sich vielleicht auf den Einfluss der Romanzen von der Infantina de Francia (Duran No. 308—16) zurückführen, wo als Bewerber um die Hand der Kaisertochter auch ein Prinz von Ungarn auftritt. Der sonstige Inhalt steht allerdings in keiner Beziehung zu unserem Drama. — Dass Lope den Stoff seiner Mocedad etwa aus mündlicher Erzählung kennen gelernt hätte, wäre auch möglich und würde die starken Abweichungen ebenfalls rechtfertigen, doch würde diese Annahme auch nicht viel weiter bringen, da man als Quelle dieser mündlichen Tradition eben doch das Innamoramento oder die Reali annehmen müsste.

3. Las Pobrezas de Reynaldos.

Dies Drama steht im 7. Teil von Lopes Komödien, der in 2 Ausgaben Madrid 1617 und Barcelona 1617 erschien. Nur letztere ist mir bekannt, in ihr steht das Drama auf fol. 49r°—74v°. Es findet sich in der Liste des Peregrino von 1604 unter dem Titel La pobreza de Reynaldos angegeben.

I. Auf der Burg Montalvan herrscht grimmige Not. Der Burgherr Reynaldos ist von Karl dem Grossen geächtet

[1]) Dass diese Abweichungen sich etwa schon in der Quelle fanden, glaube ich nicht, da 1) Darstellungen der Rolandsage, die sich solche grossen Freiheiten erlaubten, eben nirgends vorhanden sind, 2) Lope, wie wir schon bei den Palacios sahen und bei Las Pobrezas de Reynaldos noch sehen werden, manchmal sehr frei mit seiner Quelle umsprang.

worden und muss den Unterhalt für sich und die Seinigen durch Strassenraub erwerben. Was er dabei erwirbt, ist aber nur spärlich, und so herrscht gerade jetzt grosser Mangel. Reynaldos ist sehr niedergedrückt, doch suchen ihn seine Gemahlin Claricia und sein Sohn Delio zu trösten. Das Glück scheint ihnen auch wieder zu lächeln; Reynaldos Vetter Malgesi kommt und berichtet, wie er und Reynaldos Bruder Alberio auf einem Baume verborgen, ein grosses Heer von Mauren hätten vorüberziehen sehen, auf dem Rückweg nach Montalvan seien ihnen dann ein junger Maure und ein Kaufmann in die Hände gefallen. Alberio bringt beide Gefangenen herein. Reynaldos, der kein gewöhnlicher Strassenräuber ist, verlangt von dem Kaufmann nur soviel, dass er und seine Familie davon einen Tag leben können, dann entlässt er ihn. Der junge Maure aber entpuppt sich als Maurin, namens Armelinda, Tochter des Königs von Marokko, des Anführers jenes Maurenheeres. Sie ist von Marokko ihrem Bräutigam Celindo, der ihren Vater begleitet hatte, nachgereist. Reynaldos will sie selbst zu ihrem Vater bringen.

In Paris, wohin die Nachricht von der Landung der Mauren gedrungen ist, rüstet man sich zum Kampfe. Kaiser Karl vertraut die Reichsfahne dem Mainzer Florante, dem Bruder Galalons, an, zur Entrüstung Rolands, der von den Mainzern, besonders von Florante sehr schlecht denkt. Galalon benutzt die Gelegenheit, Reynaldos zu verleumden: der habe die Mauren herbeigeführt und sei jetzt mit ihnen verbunden. Karl gerät in grossen Zorn, auch Roland, der bis jetzt noch immer zu Reynaldos gehalten, schwört ihm nun Feindschaft. — Reynaldos in Maurenkleidern will Armelinda zu ihrem Vater geleiten, dabei treffen sie auf zwei Mauren, die mit einander kämpfen; in dem einen erkennt Armelinda ihren Bräutigam Celindo, der andere ist der verkleidete Malgesi. Die beiden versöhnen sich, als sie erfahren, wer sie sind, und Malgesi kehrt mit Celindo und Armelinda nach Montalvan zurück. Reynaldos, allein zurückgeblieben, hört den Lärm einer Schlacht; er fleht Gott um den Sieg der Franzosen an, falls diese dabei beteiligt wären. Da tritt Florante fliehend

auf, er verbirgt die Reichsfahne in einem Gebüsche, da er fürchtet, dieselbe zu verlieren; am anderen Tage will er sie wieder herausholen. Als er Reynaldos sieht, hält er ihn für einen Mauren und fleht ihn um Schonung an. Reynaldos verlangt von ihm als Gegenleistung seine weisse Feldbinde, nach einigem Sträuben giebt Florante sie ihm auch und geht. Reynaldos legt die Feldbinde an, holt die Fahne aus dem Gebüsch und eilt in die Schlacht. Durch sein Eingreifen wird nun die Schlacht, die schon verloren war, zu einem glänzenden Siege der Franzosen, aber alles hält Florante für den Retter in der Not. Roland ist beschämt, Florante so verkannt zu haben; der Kaiser dagegen preist seine kluge Wahl.

II. Reynaldos kämpft mit dem König von Marokko, Armelin, und macht ihn zum Gefangenen. Der König bietet zunächst Lösegeld; als er aber hört, wer Reynaldos sei, macht er ihm grosse Anerbietungen, wenn er in seine Dienste treten wolle. Doch Reynaldos lehnt alles ab; er giebt Armelin unter der Bedingung frei, dass er niemandem verrate, wer ihn besiegt habe, dass er Frankreich räume und dass er ihm, Reynaldos, seinen Ring gäbe. Dafür will ihm Reynaldos Tochter und Schwiegersohn ausliefern. Armelin nimmt das an. Malgesi kommt zufällig gerade mit Celindo und Armelinda herbei, und Armelin entfernt sich mit seinen Kindern unter warmen Danksagungen. Nun aber macht Malgesi seinem Vetter heftige Vorwürfe darüber, dass er seine Gefangenen ohne jedes Lösegeld entlasse, das sei rücksichtslos gegen seine Familie, die Not und Hunger leide. Er selbst will nichts mehr mit Reynaldos zu thun haben und entfernt sich erzürnt. — Vor Montalvan erscheint Galalon mit Soldaten, um sich der Burg und ihres Herrn zu bemächtigen. Es ist aber niemand darin als Claricia und Delio, die sich unter heftigen Schmähungen gegen Galalon tapfer verteidigen, aber schliesslich natürlich überwältigt und gefangen abgeführt werden. — In Paris herrscht grosse Freude über den Sieg. Karl dankt Florante und beschliesst, ihn zum Paladin zu machen, an Stelle von Reynaldos, der von der Liste der 12

gestrichen werden soll. Da kommen Celindo und, in Männerkleidern, Armelinda als Gesandte von Armelin, um wegen des Friedens zu verhandeln. Auf Einladung Karls wohnen sie der feierlichen Ceremonie der Kreirung Florantes zum Paladin bei; als dabei aber verkündet wird, Reynaldos sei als Verräter geächtet, tritt Armelinda mutvoll für ihn ein und erklärt jeden für einen Lügner, der Reynaldos Verräter nenne, den Florante fordert sie sogar zum Zweikampf. Grosse Entrüstung unter den Franzosen über den verwegenen Mauren, die sich aber legt, als Celindo erklärt, sein Begleiter sei ein Weib. — Reynaldos erfährt von einem Hirten, den er um Brot gebeten hat, dass Galalon gegen Montalvan gezogen ist. Voll Schreck tauscht er mit dem Hirten die Kleider, um sich unerkannt seiner Burg nähern zu können. Da kommt aber schon Galalon mit seinen Gefangenen. Er will, um Claricia, die ihn verhöhnt, zu strafen, den kleinen Delio vor ihren Augen aufhängen lassen und erteilt, als seine Soldaten ihm diesen Henkersdienst weigern, dem Reynaldos, den er in seinen Bauernkleidern nicht erkennt, den Befehl dazu. Da giebt sich aber Reynaldos zu erkennen, zieht sein Schwert, das er bis dahin verborgen gehalten, verjagt Galalon mitsamt seinen Soldaten und befreit so Weib und Kind.

III. Galalon erzählt in Paris dem Kaiser, wie es ihm ergangen. Karl erteilt nun, da Roland sich weigert, dem Florante den Auftrag, Reynaldos lebendig oder tot in seine Gewalt zu bringen. Da Florante selbst Reynaldos nicht kennt, soll Galalon ihn begleiten. Da wird ein neuer Gesandter Armelins gemeldet; der Kaiser empfängt ihn, nachdem die Anderen ihn verlassen. Der Gesandte ist Reynaldos in Maurenkleidern; er erzählt in langer Rede den Hergang der Schlacht und Karl schläft dabei ein; als Reynaldos das sieht, nimmt er dem Kaiser seinen Orden[1]) weg und entfernt

[1]) Lope nennt den Orden „tuson", doch ist es nicht etwa das goldene Vliess, sondern der Orden des hl. Michael, der erst 1469 von Ludwig XI. von Frankreich gestiftet wurde.

Dudon: ¿Qué puedes haber que así te sobresalte?
Car: La imágen del tuson. Dud: Yo no lo veo.

sich. Karl ist natürlich beim Erwachen sehr erstaunt, sowohl Gesandten als Orden zu vermissen. — Galalon, Florante und ihre Soldaten lagern sich, alle in Bauerkleidern, bei der Hütte der Bauern, die Reynaldos im vorigen Akt um Brot gebeten hatte. Sie hoffen, wenn Reynaldos, wie zu erwarten, wieder kommt, ihn unversehens überwältigen zu können. Der Plan gelingt auch: Reynaldos sucht Claricia und Delio, die er in der Nähe in einer Höhle versteckt hat. Da er den Eingang derselben mit Zweigen verdeckt hat und es Nacht ist, findet er sie nicht gleich und bittet die vermeintlichen Bauern um eine Fackel. Dabei wird er überwältigt, gefesselt und weggeschleppt. Jetzt kommt Malgesi, dem es leid thut, Reynaldos verlassen zu haben und erfährt von den Bauern, was geschehen. Er beschliesst, um seinen Vetter zu retten, zur Magie, die er lange aus Gewissensbedenken nicht mehr angewandt hatte, seine Zuflucht zu nehmen. Da hört er eine klagende Frauenstimme, es ist Claricia, die schon 3 Tage ohne Nahrung in der Höhlung ist und deren Sohn dem Hungertode nahe ist. Malgesi befreit sie und erzählt ihr, ihr Gatte sei gefangen. — Kaiser Karl jubelt, endlich Reynaldos in seiner Gewalt zu haben. Er soll als Verbrecher hingerichtet werden; eine Bitte Rolands, dem Unglücklichen noch eine Audienz zu gewähren, wird abgeschlagen. Da treten zwei Mönche auf, in Wirklichkeit Malgesi und ein Dämon. Malgesi erzählt eine Schauergeschichte, wie Reynaldos sein Kloster geplündert und das Kirchengut gestohlen habe; er bittet, zu ihm zu dürfen, um ihm die Beichte abzunehmen und um zugleich etwas über den Verbleib des Kirchengoldes zu erfahren. Karl erlaubt es auch, und Florante führt die vermeintlichen Mönche zu Reynaldos. Kaum ist aber Malgesi mit seinem Vetter allein, so lässt er ihn mit dem Dämon die Kleider tauschen und flieht mit ihm. Florante und Galalon kommen mit Wachen und verlesen

---

Car: Cógele la labor, piedras y esmalte.
Esta vez, cual si fuera el ángel feo,
Mi san Miguel al fuego dará el moro.
Dud: ¿Cómo? Car: En crisol para sacarle el oro.

dem Dämon das Todesurteil; als sie ihn aber abführen wollen, verschwindet er, und drei andere Dämonen fallen plötzlich über die Mainzer her und prügeln sie fürchterlich durch. Doch werden Malgesis Bemühungen fast vereitelt durch den Edelmut Reynaldos, der, um einen Beweis seiner Treue zu geben, sich freiwillig wieder stellt. Karl aber, unversöhnlich, will ihn von neuem verhaften lassen, als man von draussen das Toben des Volkes hört, das Reynaldos Freilassung verlangt. Widerwillig gesteht Karl dieselbe endlich zu, doch soll Reynaldos seine konfiszierten Güter nicht wiedererhalten. Vorläufig wird er hinausgeschickt, um das Volk zu beruhigen. In seiner Abwesenheit schlägt Galalon dem Kaiser ein Mittel vor, um Reynaldos auf immer zu demütigen: Armelin und Celindo würden erwartet zum Abschluss des Friedens, in deren Gegenwart solle Karl alle seine Pairs auffordern zu sagen, mit welchen Mitteln sie im Krieg ihn unterstützen könnten; Reynaldos, der ja nichts habe, würde dann schweigen müssen und auf ewig beschämt sein. Karl geht darauf ein und, da Armelin, seine Tochter und Celindo gerade kommen, benutzt er sofort die Gelegenheit und stellt in Gegenwart Reynaldos, der inzwischen zurückgekommen, jene Frage. Die andern Pairs erheben sich nacheinander, zählen ihre Titel und Besitzungen auf und geben an, wieviel Truppen sie stellen könnten. Zuletzt wird Reynaldos aufgefordert, er öffnet einen Kasten, den ihm Malgesi und Claricia hereinbringen, und holt aus ihm die Reichsfahne und Florantes Feldbinde, Armelins Ring und Karls Orden, zugleich erzählt er die Heldenthaten, die er, obwohl verbannt, für seinen Kaiser gethan hat. Armelin bestätigt seine Angaben, Karl verbannt die Mainzer auf immer, setzt Reynaldos in seine Würden wieder ein und ernennt ihn zum Grossfürsten von der Bretagne, seinen Sohn zum Herzog von Orléans.

Ausführlicher über den Inhalt ist bis jetzt, meines Wissens, nur an zwei Orten gesprochen worden: von du Perron de Castera a. a. O. II. 1 und von Grillparzer, Werke XIII, 133 f. Perrons Inhaltsangabe ist ziemlich ungenau, er beurteilt das Stück von seinem klassizistischen Standpunkte

aus und verurteilt vor allem den Stoff als undramatisch, weil „un auteur adroit ne doit jamais nous les (sc. les grands hommes) présenter, plongés dans ce qu'on appelle une basse misère.“ Einige andere Einwürfe Perrons beruhen darauf, dass er das Stück nicht sorgfältig genug gelesen hat. So findet er es z. B. wunderbar, dass Galalon bei seinem Angriff die Burg Reynaldos ganz von Soldaten entblösst findet, das kommt aber daher, weil Reynaldos überhaupt keine Soldaten hat; er hat, wie er fol. 51″β 19 sagt, nur „3 hombres“ in seinem Dienst, und ausserdem ist noch dazu nirgends gesagt, dass diese drei ihm kriegerische Dienste geleistet haben, für eine Verteidigung also in Frage kämen. Im Übrigen aber sagt Perron „les caractères marchent d'un pas assez naturel, les sentiments sont quelquefois trés beaux et la fin paraît admirable“.[1])

Grillparzers Urteil dagegen ist sehr hart. Er giebt mit grossen Strichen den Inhalt an und bezeichnet als Szenen, die jedenfalls beim Madrider Theaterpublikum grossen Beifall fanden, die, in der die Teufel die Mainzer durchprügeln, und die des Sturmes Galalons auf Montalvan; aber „wer das Wohlgefallen an diesen Dingen nicht teilt, findet kaum eine erträgliche Szene im ganzen Stück“. Es ist schade, dass Grillparzer gar keine Gründe für dies harte Urteil anführt, dem ich nicht beistimmen kann. Sicherlich ist das Drama kein Meisterwerk, aber ich meine, es ist auf jeden Fall Stücken wie den vorher besprochenen überlegen. Der Stoff ist allerdings mehr episch als dramatisch, eine Kette von „Thaten und Leiden“ Reynaldos, die unter sich kaum in innerem Zusammenhang stehen und nur durch die Person des

[1]) Der Kuriosität halber sei bemerkt, dass Perron Lopes Verfasserschaft anzweifelt: „on n'y (dans le drame) trouve point son style, non plus que la tournure de ses vers, d'ailleurs il y a quelques traits d'ignorance, dont on n'oserait guère accuser le poète (er führt als solche traits d'ignorance an, dass Karl den St. Michaelsorden trägt (s. o. S. 42) und dass fol. 61 r° β 23 Reynaldos mit Gottfried von Bouillon zusammengebracht wird, Natürlich braucht diese Vermutung keine Widerlegung, da ja Lope in der Vorrede z. Peregrino das Stück als sein Werk aufführt.

Helden mit einander verbunden sind; eine eigentliche dramatische Verwickelung fehlt; auch ein innerer Konflikt, der diese vertreten könnte und zu dem ja reichlich Gelegenheit gegeben war, ist bei Reynaldos nicht vorhanden, wenigstens ist mit keinem Wort auf einen solchen hingewiesen. Aber dafür ist doch die äussere Einheit der Handlung gewahrt, alle Begebenheiten haben auf Reynaldos Bezug, er ist das Centrum, um das sich alles dreht, und das Interesse ruht ungeteilt auf ihm.

Auch die Charakterzeichnung ist recht sorgfältig. Alle Personen, höchstens abgesehen von Celindo und einigen nur ganz flüchtig auftretenden Pairs, zeigen bestimmte individuelle Züge. Wie sorgfältig ist z. B. die Charakterisirung von Karl und seinen Helden, verglichen mit der in der Mocedad! So hat Lope entschieden auf Rolands Charakter grosse Mühe verwandt, er ist als offene treuherzige Soldatennatur geschildert; treu hält er zu Reynaldos trotz Karls Ungnade, erst als man ihn davon zu überzeugen weiss, dass Reynaldos zum Verräter geworden ist, wendet er sich von ihm ab. Aber selbst dann will er nicht persönlich gegen ihn zu Felde ziehen; und als nun Reynaldos verloren scheint, ist es doch wieder Roland, der durch eine Audienz eine Vermittlung herbeiführen will. Ebenso frei und offen ist auch sein Verhalten gegen Florante, dem er zuerst schroff gegenübersteht, dessen vermeintliches Verdienst er dann aber neidlos anerkennt. — Bedeutend ungünstiger kommt Kaiser Karl weg, der bei allem würdigen Äussern (siehe darüber Reynaldos Worte fol. 66 $^{v^0}$ β) eine recht hässliche Rolle spielt und sich überdies von den schlauen Mainzern an der Nase führen lässt. — Auch die Feinde des Helden, die Mainzer, vertreten verschiedene Typen, Galalon den Verräter, Florante den Feigling; so unterscheidet sie Reynaldos selbst fol. 68 $^{r^0}$ α 37 und so charakterisieren sie auch ihre Handlungen. In der Schilderung Galalons folgte Lope allerdings nur dem, was die anderen Fassungen der Karlssage auch boten; die ergötzliche Schilderung von Florantes Schrecken, als ihm Karl die Fahne giebt, von seiner Furcht in der Schlacht, wobei er fol. 55 $^{v^0}$ fast falstaffisch über die Ehre philosophiert, scheint jedoch Lopes Eigentum zu sein. —

Sogar solchen Figuren wie Armelin und seiner Tochter, die wahrlich zur Schablone verführen konnten, weiss Lope Leben einzuhauchen: Armelin, ein Typus königlicher Würde, mehr als Karl; seine Tochter, eine feurige Maurin voll glühender Leidenschaft, die sich sowohl darin zeigt, dass sie ohne Besinnen ihrem Bräutigam ins Feld folgt, als auch in ihrer fast fanatischen Bewunderung für Reynaldos, dessen Partei sie mutig ergreift, als alles ihn verlassen zu haben scheint. Vor allem ist aber Reynaldos, der wohl eine Gestalt so recht nach dem Herzen des loyalen Lope war, liebevoll geschildert. Nicht dass er verbannt ist, dass er zum Strassenräuber werden musste, schmerzt ihn, sondern dass er als Verräter an seinem Lehnsherrn gilt, dem er doch stets treu gedient hat (fol. 49 $^{v}\beta$ 2). Und diese Treue ist der Grundzug seines Charakters; selbst im grössten Unglück, geächtet und für vogelfrei erklärt, wird er niemals auch nur in Gedanken seinem Lehnsherrn untreu, er fleht Gott an, in der Schlacht seinem König den Sieg zu verleihen, obwohl eine Niederlage desselben für ihn nur Vorteile hätte; ja er entscheidet selbst die schon verlorene Schlacht zu Gunsten Karls und überlässt den Ruhm seinen Feinden; den Vorteil, den er durch die Gefangennahme Armelins hat, benutzt er nur, um Karl zu nützen; die glänzendsten Anerbietungen, die man ihm macht, weist er zurück, er will nichts für sich, alles nur für seinen Herrn; denn

El (der Kaiser) me puede maltratar,
Pero yo le he de servir (fol. 58 $^{v0}\alpha$ 13).

Freilich mangeln auch die Fehler nicht. Abgesehen davon, dass der Stoff, wie schon bemerkt, nicht dramatisch ist, ist oft die Motivierung eine sehr mangelhafte. Man merkt zu oft, dass Lope seinen Reynaldos nur deshalb so handeln lässt, wie er thut, damit die Lösung des Knotens in der Art, wie Lope sie beabsichtigte, möglich wird. Mann weiss nicht, warum Reynaldos seine Heldenthaten gewissermasen inkognito verrichtet, warum er in Florantes Abzeichen die Schlacht gewinnt und ihm dann die Ehre des Sieges überlässt, warum endlich Armelin aus Reynaldos Namen ein Geheimnis machen soll. Ganz bei den Haaren herbeigezogen ist aber die Episode

von Reynaldos Auftreten als Gesandter bei Karl. Warum thut er das? Wurde er entdeckt, war er verloren, blieb er unentdeckt, so hatte er auch nichts davon, denn dass Karl bei seiner Rede einschlafen und ihm so Gelegenheit geben würde, seinen Orden zu nehmen, konnte er doch vorher nicht wissen. Selbst in der Schlussszene, die an sich wirklich prachtvoll ist, vermisst man eine Motivierung. Wo kommt plötzlich der Kasten her, in dem Reynaldos seine Trophäen aufbewahrt hat? Malgesi und Claricia, die ihn bringen, selbst Reynaldos, der ja vollständig unvorbereitet auf den Streich ist, den Galalon ihm spielen will (die Quelle Lopes hat hier sehr sorgfältige Motivirung s. w. u. 52 f), konnten garnicht wissen, dass er gebraucht wurde. Auch die Häufigkeit von langen Erzählungen, die z. T. für die Handlung ganz überflüssig sind, wie die Malgesis fol. 50 und die der Armelinda fol. 52; z. T. Dinge erzählen, die man schon weiss, wie die Claricias fol. 61 ^{r} und Reynaldos fol. 66 ^{ra}, gereicht dem Drama nicht zum Vorteil: ebensowenig die Art, wie in der 1. Szene Reynaldos seiner Frau, zum Besten der Zuschauer, Dinge erzählt, die sie schon lange wissen muss. Aber für diese Fehler wird man doch, wie ich meine, einigermassen entschädigt, durch Szenen wie die Verteidigung Montalvans durch Claricia und Delio und die Schlussszene, durch einen Charakter wie den des Reynaldos.

Das Stück muss, weil im Peregrino aufgeführt, vor 1604 entstanden sein. Einen terminus a quo liefert Folgendes:

In den Pobrezas fol. 73 ^{ra} 37 sagt Florante von sich, er sei Admiral von Frankreich und Herzog von Joyosa. Joyosa ist die spanische Form von Joyeuse, dies ist eine Herrschaft in Languedoc (Dep. Ardêche), die (s. Lalanne 1050) bis 1432 Baronie, dann Grafschaft war, bis sie 1581 durch Heinrich III. zu Gunsten seines Lieblings Anne de Joyeuse (gefallen 1587 bei Coutras) zum Herzogtum erhoben wurde. Erst seit 1581 gab es daher einen Herzog von Joyeuse, folglich sind die Pobrezas ganz sicher nach 1581 entstanden. Überhaupt scheint Lope bei der Schilderung Florantes, des erdichteten Günstlings Karls, an den historischen Günstling

Heinrichs III. gedacht zu haben; wenigstens führte letzterer auch den Titel Admiral von Frankreich, und seiner Zeit scheint ihm auch (allerdings mit Unrecht) der Vorwurf der Feigheit gemacht worden zu sein (s. dar. Ersch und Gruber, Enzyklopädie Artikel Joyeuse S. 305 Anmerk.).

Äussere Daten für die Bestimmung der Entstehungszeit des Stückes sind sonst nicht vorhanden, ausser dass es vor 1604 entstanden sein muss. Die Kennzeichen allerdings, die Schack für die Dramen von vor 1604 angiebt, passen alle nicht auf unser Stück. Romanzenverse, die nach Schack vor 1604 nur selten und dann für Erzählungen angewandt werden, kommen viermal vor, und davon werden sie zweimal (gegen Ende des II. Aktes fol. 62 $^{v}\beta$ f und am Schluss des ganzen Stückes) auch im Dialog verwandt. Reimlose Elfsilbler, die vor 1604 häufig sein sollen, werden nur einmal verwandt (III. fol. 70^{r} f). Lange Reden, ein Kennzeichen der Periode nach 1604, finden sich sehr zahlreich vor.

Da demnach das Drama vor 1604 entstanden sein muss, aber dabei viele der Merkmale trägt, die den Dramen nach 1604 eigen sind, ist zu folgern, dass es nicht allzu lange vor 1604 entstanden sein kann. Noch genauer lässt sich die Zeit vielleicht durch eine Bemerkung über den Stil des Dramas bestimmen. Dieser zeigt nämlich besonders am Anfang, in der Erzählung des Malgesi und in den Reden der Armelinda, eine Hinneigung zum Gongorismus; nun kann allerdings vor 1605 von Gongorismus im engeren Sinne nicht die Rede sein, da Góngora sich erst in diesem Jahr dieser unnatürlichen Schreibart zuwandte (s. Ticknor II 148 f). Aber nun hat Góngara den Gongorismus in Spanien eigentlich nicht erfunden, sondern nur ausgebildet und zur Blüte gebracht; schon vor ihm hat Alonso de Ledesma in seinen Conceptos spirituales (zuerst Madrid 1600) diese schwülstige Stilart angewandt. Lope hat, wie Ticknor II 146 Anm. 28, leider ohne die betreffenden Stellen anzugeben, sagt, Ledesma öfters über Gebühr (unreasonably) gelobt; auch sonst zeigen sich Spuren des Einflusses der „Conceptistas“ bei ihm (Ticknor II 146); es wäre daher wohl möglich anzunehmen, dass jene „gongo-

ristischen“ Stellen auf den Einfluss von Ledesmas Stil zurückzuführen sind. Diese Annahme wird noch dadurch gestützt, dass sich in der That Anklänge in dem Drama finden. Man vergleiche die folgende Stelle aus Armelindas Erzählung fol. 52 v 1 ff mit der Stelle aus Ledesmas Gedicht „Al velo de la Serenissima Infanta Doña Margarita de Austria“ (Conceptos spirituales, Ausg. von 1602, S. 427).

Lope:	Ledesma:
Dióme la esperanza velas,	De velas sirve la fe,
Arbol mi deseo altivo,	De áncoras la esperanza,
Popa el corazon herido.	De farol la caridad,
Fué la confianza proa,	La cruz de mástil y gavia.
Con que rompió el temor tibio,	La humildad y la paciencia,
Fueron pilotos[1]) mis ojos,	La obediencia y la templanza
Norte, los que adoro y sigo;	Van por lastre del navío,
Mesanas, entenas, gavias,	Que es la mas segura carga.
En que va el lienzo tendido,	La carta de marcar,
Trinquetes, y masteleros[2])	Es nuestra lei sacrosanta
Amor de sus flechas hizo.	etc.

Man sieht bei beiden Dichtern dieselbe Idee, den verschiedenen Bestandteilen etc. des Schiffes allegorische Bedeutungen unterzulegen, jeder natürlich solche, wie sie ihm zu seinem Zweck passen; dass Lope durch Ledesmas Gedicht auf diesen Gedanken gekommen, ist mindestens sehr wohl möglich. Giebt man dies aber zu, so hat man einen terminus a quo für das Drama; die erste Ausgabe von Ledesmas Conceptos erschien 1600, diese erste Ausgabe soll aber viel weniger umfangreich als die späteren gewesen sein (Ticknor II 146 Anm.). Ich kenne die 1. Ausgabe nicht und weiss daher nicht, ob jenes Gedicht schon in ihr steht; sicher findet es sich in der Ausgabe von 1602; das Drama wäre daher zwischen 1600 und 1604 zu setzen, vielleicht erst nach 1602.

Was war nun Lopes Quelle für sein Drama? Schack II 229 antwortet, der Roman Libro del noble y esforzado caballero Reynaldos de Montalvan por L. Dominguez, Sevilla 1525. G. Paris, Hist. poét. 212 hat dieselbe Angabe, indem er sich auf Schack beruft. Aber auch hier befindet sich

[1]) Text: pilato.

[2]) Text: masteleos.

Schack im Irrtum. Der Roman hat 3 Teile; nur die ersten beiden erschienen 1525 in Sevilla (schon 1523 erschien eine Ausgabe in Toledo), beide Teile haben mit Lopes Drama nichts zu thun.[1]) Wohl aber hat der dritte Teil „La Trapesonda que es tercero libro de don Reynaldos y trata, cómo por sus caballerías alcanzó á ser emperador de Trapesonda etc. (zuerst in Sevilla 1533)[2]) Lope zum Teil als Quelle gedient. Die Kapitel IV—X dieses Teils sind nämlich die Quelle für die zweite Hälfte des III. Aktes der Pobrezas, d. h. für die Szenen, welche schildern, wie Malgesi den gefangenen Reynaldos befreit, wie Karl ihn auf Galalons Rat zu demütigen versucht, aber selbst beschämt wird. Eine Inhaltsangabe der 6 Kapitel wird ihr Verhältnis zu Lope klarlegen. IV: Renaldos (so ist fast stets die Schreibweise des Namens) ist in der Gefangenschaft des Kaisers (in die er zwar auch durch Verrat, aber doch auf ganz andere Weise gelangt ist als bei Lope) und soll hingerichtet werden. Malgesi erfährt das durch seine Zauberkunst und kommt, begleitet von einem Teufel, der aber nicht Zaquiel, wie bei Lope, heisst, zu Karl. Es wird nun ausführlich geschildert, wie Malgesi durch seine langatmigen Klagen über die Plünderung seines Klosters den Kaiser fast zur Verzweiflung bringt; auf Karls Fragen, wer denn die Räuber gewesen seien, antwortet er stets mit neuem Jammern. Endlich nennt er Renaldos und bittet zugleich, ihm die Beichte abnehmen zu dürfen, um dabei auch etwas vom Verbleib des Klostergutes zu hören. Als der Kaiser es erlaubt hat, gehen die beiden falschen Mönche zu Ren., Malgesi setzt auch mit

[1]) Diese beiden ersten Teile sind — wenigstens nach dem Titel des ersten und dem Schluss des zweiten zu urteilen — eine Uebersetzung des italienischen Gedichtes Innamoramento di Carlo Magno (s. auch Gayangos a. a. O. LXV und Paris S. 212).

[2]) Die anderen Ausgaben s. bei Gayangos LXV f. Die Berliner Bibliothek besitzt eine Ausgabe aller 3 Teile (jeder mit eigenem Titelblatt) in einem Bande von Perpiñan 1585 b. Sanson Arbus. Gayangos kennt diese Ausgabe nicht, er giebt nach N. Antonio eine der drei Teile in 1 Bd. Perpiñan 1589 an, deren Vorhandensein er aber bezweifelt.

ihm allein eine Weile die Komödie fort, dann giebt er sich aber zu erkennen, lässt Ren. mit seinem Begleiter die Kleider tauschen und flieht so mit ihm. V. Als Galalon mit seinen Leuten kommt, um Ren. zum Galgen zu holen, verschwindet der Teufel unter fürchterlichem Gestank. Die Mainzer, welche glauben, die Wächter hätten Ren. zur Flucht verholfen, fallen über diese her, auf beiden Seiten werden viele getötet, endlich trennt der Kaiser die Kämpfenden. VI. Ren., kaum entflohen, eilt nach Montalvan, sammelt da seine Anhänger und zieht mit grosser Macht gegen Paris. Drei Mainzer Grafen, Verwandte Galalons, die ihm in die Hände fallen, hängt er an dem für ihn selbst bestimmten Galgen auf. VII. Erzählt, wie es Roland gelingt, Frieden zwischen Ren. und Karl zu stiften. VIII. In Paris wird ein grosses Fest veranstaltet, zu dem auch viele Maurenfürsten kommen. Galalon rät Karl, auch Ren. dazu einzuladen, damit er, der arm sei, durch den Glanz der anderen beschämt werde. Roland und Astolf versehen aber vorher Ren. mit Geld und allem Anderen, so das er sehr glänzend auftreten kann. Als dieser Plan also misslungen, schlägt Galalon, um denselben Zweck zu erreichen, dem Kaiser vor, seine Helden sich rühmen zu lassen, mit welcher Macht sie ihm im Notfall beispringen könnten. Doch auch das erfährt Ren. vorher durch Astolfo; er lässt sich daher von Malgesi aus Montalvan einen Kasten holen. IX. Karl führt seinen Plan aus; eine ganze Reihe von Helden zählen ihre Macht auf. X. Als Ren. an die Reihe kommt, lässt er von Malgesi seinen Kasten bringen und holt aus ihm, eine nach der anderen, die Fahnen heraus, die er seinen Feinden, besonders Galalon und den anderen Mainzern, abgenommen hat; jede Fahne erinnert an einen glänzenden Sieg. Die Mainzer sind voll Wut und Scham, aber auch der Kaiser, der anhören muss, wie sich Reynaldos seiner Siege auch über ihn rühmt. Ren. wird von ihm mit seinen Brüdern und Malgesi verbannt.

Wie man sieht, entsprechen diese Kapitel genau der letzten Hälfte von Lopes 3. Akt. Die vorhandenen Abweichungen lassen sich sehr natürlich erklären. Lope konnte

den Abschluss des Romans, der ja dramatisch gar keiner ist, nicht gebrauchen und musste daher einen anderen suchen. Und da war es sehr naheliegend, dem Ganzen ein glückliches Ende dadurch zu geben, dass dem Kaiser durch Reyn.' Enthüllungen die Augen über den wahren Wert der Mainzer und des verleumdeten Helden selbst geöffnet werden. Eine zweite Abweichung Lopes bezieht sich auf den Charakter Reyn. Der Dichter hat ihn entschieden dadurch gehoben, dass er ihn sich dem Kaiser freiwillig im Vertrauen auf dessen Edelmut stellen lässt und seinen Rachezug gegen Paris und die Hinrichtung der drei Mainzer Grafen streicht. Endlich folgen im Drama die letzten Ereignisse alle unmittelbar aufeinander, während sie im Roman mehrere Wochen auseinanderliegen. Durch diese letzte Änderung ist Lope allerdings gezwungen, die sorgfältige Motivierung seiner Quelle betreffs der Herbeischaffung des Kastens fallen zu lassen, indessen ist das ja schliesslich nur eine Nebensache, und die Änderungen sind sonst entschieden glücklich. Die Vermittlung Rolands, die der Roman hat (cap. 7), hat Lope beibehalten, hat sie aber vor die Befreiung Reynaldos verlegt und erfolglos bleiben lassen; den Volksaufstand, durch den bei ihm der Held schliesslich endgiltig befreit wird, hat er selbst erfunden. (Indessen finden sich im cap. 3 Andeutungen darüber, dass grosse Entrüstung in Paris herrschte, als man erfuhr, dass Reyn. hingerichtet werden sollte.) Dagegen hat sich Lope in der Szene, in der Malgesi als Abt dem Kaiser sein Leid wegen der Plünderung seines Klosters klagt, ziemlich genau an den Roman angeschlossen, hier erstreckt sich die Übereinstimmung sogar auf Einzelheiten: so erinnert die Art wie Lopes Malgesi die Sorge für das Seelenheil des unglücklichen Verurteilten mit dem Wunsch sein Klostergut zurückzubekommen vereinigt, entschieden an den Roman.

Die letzten Szenen von Lopes Drama haben demnach zur Quelle die betr. Kapitel der Trapesonda, aber der übrige weitaus grössere Teil des Dramas? Auf keinen Fall ist auch für diesen irgend ein Teil des Romans von Reyn.

de Montalvan die Quelle in dem Sinne gewesen wie für die letzten Szenen. Lopes Drama erhält sein eigentümliches Gepräge gerade durch die Einführung eines Bruders Galalons, namens Florante, der eine sehr wichtige Rolle spielt. Einen solchen Florante kennt nun weder der Roman, noch irgend eine andere Darstellung der Karlssage.[1]) Lope kennt nur einen Bruder Reyn.', namens Alberio, nur einen Sohn, namens Delio; im Roman, wie ja auch in der ursprünglichen Sage, hat Reyn. drei Brüder und mehrere Söhne, die Namen Alberio und Delio finden sich nirgends. — Was die Ereignisse anbetrifft, so gehören diese zum Teil zur Schablone der Karls- bezw. Reynaldossage; daher ist es nicht verwunderlich, dass im Roman sich einige solchen im Drama ähnliche Situationen finden. So wird das Elend auf Burg Montalvan in der Trapesonda cap. 16 (gedruckt 17) geschildert. Galalons Beschuldigung, Reyn. sei im Einverständnis mit den Mauren — übrigens die stehende Verleumdung — findet sich im Roman z. B. im 1. Buch (also in dem von Schack als Quelle angegebenen) cap. 40. Übrigens ist im Roman diese Beschuldigung auch oft berechtigt, so zieht in Buch II cap. 72 (ged. 71) Reyn., als Sarazene verkleidet, an der Spitze eines Maurenheeres gegen Paris und liefert Karl mehrere siegreiche Schlachten. Bei Lope weist Reyn. ein Anerbieten Armelins, das Ähnliches bezweckt, entrüstet ab. — Wie bei Lope, ist auch der Reyn. des Romans Strassenräuber, aber durchaus kein so edler; im Gegenteil, als er gehängt werden soll, ist ganz Paris traurig, nur einige Kaufleute, die er beraubt hatte, machen eine Ausnahme (Trapesonda cap. 3). — Buch 2 cap. 30 (29) wird erzählt, wie eine für die Christen sehr schlecht stehende Schlacht durch das plötzliche Eingreifen Reyn.' noch gewonnen wird, doch

---

[1]) Möglicherweise findet sich das Urbild des Florante in dem französischen Roman: Histoire des deux vaillants chevaliers Valentin et Orson. Darin spielt ein Florent eine Verräterrolle (cap. 32 ff.). Da Lope diesen Roman kannte — er hat den Stoff zu V. y. Urs. daraus entnommen — ist es möglich, dass er den Namen für einen seiner Verräter aus ihm entliehen hat.

kämpft da Reyn. offen, sodass ihn alle kennen, von einem Verlust des Reichsbanners ist keine Rede. — Ebenso ist im Roman sehr oft die Rede von Freundschaft Reynaldos' mit von ihm besiegten Maurenfürsten, bezw. deren Töchtern, doch findet sich nirgends etwas, was der Erzählung von Armelin und Armelinda bei Lope näher ähnlich sähe. — Lope lässt Reynaldos Frau und Kind, nachdem er sie aus Galalons Händen befreit hat, in einer Höhle verbergen, eine entfernte Ähnlichkeit bietet damit die Erzählung des Romans, dass Reyn. sich nach der Zerstörung Montalvans durch Feuer mit seiner Familie und 50 Begleitern in einer unterirdischen Höhle verbirgt (Trapesonda cap. 16). Der Roman verlegt dies Ereignis aber hinter die Beschämung der Mainzer und Karls durch Reynaldos. Endlich sei noch erwähnt, dass Roland und Reyn. im Roman stets die besten Freunde sind, ebenso und vielleicht durch Einfluss des Romans bei Lope, was um so wahrscheinlicher ist, da das Verhältnis von Roland und Reyn. in Lopes anderen Dramen durchaus nicht so freundlich ist.

Man sieht also, dass selbst, wo Szenen der ersten beiden Akte Lopes, Episoden des Romans zu entsprechen scheinen, doch stets grosse Abweichungen, die z. T. bedeutender sind als die Übereinstimmungen, vorhanden sind. Sicherlich ist daher der Roman für die ersten 2 Akte und die erste Hälfte des dritten nicht Lopes Quelle gewesen, höchstens hat aus ihm Lope die Anregung zu mancher, sonst frei erfundenen Szene erhalten.

Eine Szene des Dramas scheint mir aber weder aus dem Roman noch aus Lopes Phantasie zu stammen: die Einnahme Montalvans durch Galalon und die Verteidigung durch Claricia und Delio. Von der Mauer der Burg herab hält da Claricia folgende Trutzrede: (fol. 61$^{v}\alpha$)

Labrando estaba Claricia
Una sobreveste blanca
Para Reynaldos, su esposo,
Que andaba en el monte á caza,
Y como se la ponía
Sobre las doradas armas.
Las batallas que ha vencido
Bordaba de sedas varias;
Echó ménos á su hijo,
Que entre tanto que ella labra,
Le devanaba la seda
Sobre unas dobladas cartas.

Saltos le da el corazon
Y sospechos le da el alma,
Picóla el dedo la aguja,
Cubrió de sangre la olanda.
Dióle voces, no responde:
Dejó la labor turbada;
Al salir al corredor
Pisó la falda á la saya.
Cuando entre este mal aguero,
Oye que tocan al arma:
El niño estaba en el muro,
Galalon en la campaña.
Por la empresa le conoce
Y desta suerte le habla:
¡Mal hubiese el caballero
De la casa de Maganza
Que puso mal con el rey
A quien le honraba su casa!
Reynaldos de Montalvan
Venció cuarenta batallas,
Ayudó al conde Godofre[1])
A ganar la casa santa;
Galalon cobarde siempre,
Cuando Carlos fué á Bretaña,
Se escondió en una arboleda
En escuchando las cajas.
Siempre aconsejan los nobles
Que con el rey privan y hablan,
Que galardone á los buenos
Cuyas virtudes ensalzan:
Los traidores envidiosos
A los honrados apartan,
Porque nunca pisan juntas
La humildad y la arrogancia.
Un dia de san Dionis
Que á la mesa se sentavan
De Carlos, su emperador,
Todos los grandes de Francia,
Díjoles que él que más moros
Hubiese muerto en batalla,
Tomase á su lado silla:
Fué Galalon á tomarla.
Reynaldos le desvió
Diciéndole: ¡Infame, aparta!
Que Roldan, Dudon y Urgel,
Pudiendo tomalla, callan,
Tras ellos Reynaldos solo
Merece silla tan alta.
Replicóle que mentía,
Puso la mano en su cara;
Enojóse Carlos desto,
Desterróle de su casa.
Crecieron los testimonios,
Retiróse á la montaña.
¿Qué le quieres Galalon?

[1]) Gonofre.

Diese Rede Claricias erweckt den Eindruck, als ob sie ursprünglich gar nichts mit unserm Drama zu thun hätte. Sie zeigt in Form und Ausdruck ganz das Gepräge der Romanzen; besonders merkwürdig ist, dass Claricia auf einmal ohne ersichtlichen Grund von sich in der 3. Person redet. Eine Romanze, die dieser ähnlich sähe, ist uns allerdings nicht überliefert, aber es ist zweifellos, dass eine Menge Romanzen, die zu Lopes Zeit noch bekannt waren, nicht auf uns gelangt sind. Dass Lope Romanzen wörtlich oder fast wörtlich in seine Dramen einschaltete, ist ebenfalls nichts so sehr Ungewöhnliches, wir werden Beispiele davon im Marques de Mantua und im Casamiento en la muerte finden. Ich glaube nun, dass uns sicher hier ebenfalls ein Stück von

einer Romanze, die allerdings verloren gegangen ist, vorliegt; gestützt wird diese Annahme auch noch durch die folgende Erwägung: In der Rede Claricias wird erzählt, dass Reynaldos zusammen mit Godofre (also doch wohl Gottfried von Bouillon) das heilige Grab erobert habe. Perron (s. o.) führt das auf eine Verwechselung des Reynaldos mit dem Rinaldo Tassos zurück und hält diese für so ungeheuerlich, dass er das ganze Stück Lope absprechen möchte. Die Verwechselung wäre allerdings auffallend und eigentlich Lope, der doch Tasso und Ariosto genau kannte, kaum zuzutrauen, in einer Volksromanze wäre sie aber sehr wohl möglich, und Lope hätte sie dann eben in sein Drama ohne nähere Prüfung herübergenommen. Diese verlorene Romanze scheint erzählt zu haben, wie Galalon die Frau und den Sohn Reynaldos in Montalvan überrascht; was aber der sonstige Inhalt gewesen ist, ob diese Romanze sonst noch Züge für das Drama geliefert hat, ist nicht zu entscheiden. Möglicherweise erklärt sich aus der Benutzung dieser Romanze, dass Lope nur einen Bruder und einen Sohn des Helden kennt, in den erhaltenen Romanzen aus der karolingischen Sagenwelt (Duran No. 354–402) werden wenigstens Brüder Reynaldos gar nicht erwähnt, auch nur ein Sohn: der Conde Claros.

Die Art nun, wie ich mir die Entstehung des Dramas denke, ist die folgende: Lope hatte in der Trapesonda die dramatisch äusserst wirkungsvollen Situationen der Befreiung des gefangenen Reyn. durch seinen Vetter und der Beschämung der Mainzer gefunden. Auf diese Szenen baute er nun sein Drama auf, nachdem er sie noch etwas dramatischer zugespitzt hatte und der letzten, da sie ja den Abschluss seines Dramas bilden sollte, einen glücklichen Ausgang gegeben hatte. Die Art, wie er aus diesem Kern die andern Szenen gewann, könnte vielleicht folgende gewesen sein: In dem Roman bestehen Reynaldos Trophäen nur aus Fahnen, das wäre auf der Bühne villeicht zu einförmig gewesen, Lopes Reyn. hat daher von seinen verschiedenartigen Feinden auch verschiedene Trophäen, die alle auch auf verschiedene Weise erworben sind, was bei den Trophäen des Romans nicht der Fall ist.

Damit war nun naturgemäss auch der eigentliche Inhalt des Dramas gegeben, das schildern musste, wie Reyn. in den Besitz dieser seiner Trophäen kommt. Da aber Reyn. durch seine Enthüllungen sich die Gunst seines Kaisers zurückgewinnen sollte, so durften dieselben einerseits nichts enthalten, was für den Kaiser geradezu verletzend wäre, ja Reyn. musste sich durch dieselben als treuer Diener seines Kaisers erweisen, andererseits durften sie sich auch nicht, wie es im Roman der Fall ist, auf Thaten beziehen, die eigentlich allen schon längst bekannt sind. So erklärt sich der zuerst auffallende und in der That schlecht motivierte Umstand, dass Reyn. alle seine Heldenthaten inkognito verrichtet hat. Bei der Erfindung dieser Heldenthaten hat nun Lope seine Phantasie nicht gerade allzusehr angestrengt, er hat sich vielmehr dabei an allerlei Vorbilder angelehnt. So sind das Vorbild der ziemlich unglücklichen Episode vom Ordensdiebstahl des Helden wohl die zwei bekannten Geschichten des alten Testaments, die erzählen, wie David Saul einen Zipfel vom Mantel, bezw. seinen Wasserbecher entwendet. Wenn Reyn. dem besiegten Armelin aufträgt, sich an den Hof des Kaisers zu begeben und sich als besiegt vorzustellen, jedoch den Namen des Siegers zu verschweigen, so ist das ein in der altfranzösischen höfischen Epik sehr häufiges Motiv, das sich zweifellos auch in den spanischen Ritterromanen oft genug findet. — Die Art und Weise, wie Florante die Reichsfahne im Stich lässt, Reyn. sich ihrer bemächtigt und mit ihr das fast schon geschlagene Heer zum Siege führt, erinnert an eine Episode der Chevalerie Ogier (435—700). Da wird erzählt, wie Ogier den fliehenden Fahnenträger der Franzosen, Alori, einen Verwandten Galalons, niederschlägt, ihm seine Rüstung nimmt, das Banner an seiner Stelle trägt und so die Franken zum Siege über die Heiden führt. Nach der Schlacht glauben zunächst alle, Alori sei der Held, und Karl nimmt die Vorwürfe, die er schon Alori wegen seiner Feigheit gemacht hatte, zurück, bis die Wahrheit dann durch den jungen Richier an den Tag kommt. Möglicherweise hat Lope auf irgend eine Weise von dieser Erzählung Kenntnis

gehabt, vielleicht durch den französischen Prosaroman L'histoire d'Ogier etc. Lyon 1579, in welchem sie cap. VI, VII, S. 30 ff. steht. — Natürlich musste, wenn Malgesi Reynaldos befreien sollte, dieser auch in Gefangenschaft geraten, dass dies nur durch Verrat geschehen konnte, war erstens bei einem Helden wie Ren. ziemlich selbstverständlich und wurde zweitens Lope auch schon durch seine Quelle (Trapesonda cap. II.) nahe gelegt. Die Art und Weise, wie die Gefangennahme geschieht, ist aber Lopes Erfindung, der Roman bot da keine dramatische Szene (Reyn. wird durch einen Brief, in dem ihm die Pairs für seine Sicherheit bürgen, nach Paris gelockt, dort aber verräterischerweise gefangen genommen). Die ersten Szenen, die Schilderung der Not auf Montalvan, ergaben sich notwendig aus dem Stoff; die Gestalten der Armelinda und ihres Bräutigams,[1]) sowie ihre Beziehungen zu Reyn. scheinen von Lope erfunden zu sein.

Um die Ergebnisse noch einmal zusammenzufassen, ist also das Drama, wie ich glaube, eigentlich nur wegen der Schlussszenen gedichtet. Die Quelle zu diesen ist die Trapesonda cap. IV—X, die übrigen Szenen sind von Lope erfunden, jedoch hat er dabei meistens Motive benutzt, die ihm aus der allgemeinen Karls- oder Reynaldossage bekannt waren. Ausserdem hat er im zweiten Akt, in freilich nicht genau zu bestimmendem Umfang, Romanzenquellen benutzt,

---

[1]) Es sei hier ein merkwürdiger Irrtum Lopes in Bezug auf Celindo erwähnt. Armelinda sagt (fol. 52 $v\,\beta$ 10) von ihm:

Estaba yo concertada, | Noble príncipe del Cayro,
De casarme con Celindo, | De Angélica Reyno antiguo.

Angélica ist doch wohl die des Ariost, ihr Königreich war aber Catay, wie Lope ja auch sehr wohl wusste (sein Drama Angélica en el Catay), ein Druckfehler für Catay kann Cayro auch nicht sein, da es sonst noch mehrmals vorkommt und mehrere Male (fol. 66 $v\,\alpha$ 24, 73 $v\,\alpha$ 3) durch die Assonanz gestützt wird. Auch hat Lope nicht etwa Catay für identisch mit Cayro gehalten, wie die letzte Szene der Angélica zeigt; es bleibt also nur übrig, ein Versehen anzunehmen.

längere Stellen aus einer (verlorenen) Romanze sogar, wie es scheint, wörtlich aufgenommen.

Das Stück scheint Beifall gefunden zu haben; es wurde wenigstens von Matos Fragoso und Moreto in ihrem El mejor Par de los Doce nachgeahmt (Schaeffer II 281, s. u. Anh.). Ausserdem wurde es ins Niederländische übersetzt von Cornelius de Bie (nachgewiesen von Winkel, in Tijdschr. voor Nederl. Taal-en leterkunde I 95, s. Günthner a. a. O. 69). Endlich gab es auch eine französische Übersetzung: am 6. IV. 1717 wurde zu Paris im Théâtre italien Renaud de Montauban, pièce héroïque, traduite de Lope de Vega aufgeführt s. Gautier, Bibliographie des Chansons de geste No. 2130. Die dort als Quelle angeführten Annales du Théâtre italien par d'Origny, Paris 1788 waren mir nicht zugänglich.

4. Angélica en el Catay.

Dies Stück ist noch fast gänzlich unbekannt. Schack erwähnt es II 330 als wahrscheinlich verloren, fügt aber hinzu, es sei nach „Lopes eigener Fortsetzung des Ariost gedichtet". Das Stück ist aber nicht verloren, sondern steht im 8. Teil von Lopes Comedias, der 1617 in 2 Ausgaben zu Madrid und Barcelona erschien, und zwar auf fol. 225 ^{r}—248 ^{r} der Ausgabe von Barcelona. Schack muss von diesem Teil ein unvollständiges Exemplar gehabt haben, da in seiner Inhaltsangabe der grossen Sammlung der Comedias Lopes bei Parte 8 nur 10 Dramen aufgeführt werden (es fehlt ausser der Angélica, dem 11. Drama, noch das 10. „El Vaquero de Morana"). Hennigs a. a. O. hat richtig angegeben, wo das Stück zu finden ist, die Angabe Schacks betreffs der Quelle aber wieder abgedruckt. Und diese Angabe beruht auf einem Irrtum; nicht Lopes Fortsetzung des Ariost, also seine Hermosura de Angélica, ist die Quelle, sondern Ariost selbst, wie schon die folgende Analyse zeigen wird.[1])

[1]) Auch diese Quellenangabe scheint Schack, wie die der Mocedad (s. oben 32, Anm.), aus Val. Schmidt entnommen zu haben (s. dort S. 225).

I. Reynaldos und Roland streiten sich um den Besitz der schönen Angélica, nach unmässigem Prahlen auf beiden Seiten greifen sie zu den Waffen, werden aber von Kaiser Karl, der hinzukommt, getrennt. Als dieser erfährt, was der Grund ihres Streites sei, ist er sehr erzürnt und macht ihnen bittere Vorwürfe; er befiehlt schliesslich, Angélica zum Herzog Naymo in Gewahrsam zu bringen, derjenige von den beiden soll sie haben, der in der bevorstehenden Schlacht mit den Sarazenen — die Paris belagern — sich am tapfersten zeigen wird. — Vor Paris tritt der Sarazenenkönig Agramante mit Rodamonte und Ferraguto auf; sie beratschlagen, von welcher Seite man die Stadt am besten angreifen könne. Da kommt aber ein Bote, der meldet, Rodamontes Braut Doralice sei auf dem Wege nach Paris von dem Tatarenkönig Mandricardo geraubt worden. Sofort will Rodamonte zur Rache aufbrechen, doch bleibt er auf Agramantes Bitten noch so lange, bis die bevorstehende Schlacht beendet ist. — Von der Schlacht sehen wir zunächst nur einen Zweikampf Rolands mit Rodamonte, der aber unterbrochen wird, da letzterer seinem verwundeten König zu Hilfe eilt. — Dann tritt in einem Walde Angélica auf; sie hat das Kampfgetümmel benutzt, um aus ihrem Gewahrsam zu entfliehen. Sie legt sich nun im Gebüsch zum Schlafe nieder, nachdem sie in einem langen Monolog über ihre Unempfindlichkeit gegen die Liebe geklagt hat. Da kommt Sacripante, ein alter Liebhaber Angélicas, der sie schon überall gesucht hat; er findet sie, erkennt sie aber erst nach längerem Gespräch. Angélica ist nicht gerade sehr angenehm überrascht, doch will sie Sacripante begleiten, wenn dieser ihr zusichere, ihre Ehre nicht anzugreifen. Das verspricht Sacripante ihr auch, allerdings mit dem Vorsatz, sein Wort nicht zu halten. — Roland tritt mit Isabella auf, die er aus der „dunklen Höhle“[1]) befreit hat. Nun kommt ein Henkerszug vorüber; ein Gefangener wird mit dem Strick um den Hals vorbeigeführt, um hingerichtet zu werden.

[1]) Anspielung auf Ariost XII 88 ff. Näheres über die Befreiung Isabellas sagt Lope nicht.

Roland fragt ihn, wer er sei und wie er in diese Lage komme. Der Gefangene erzählt, wie er unschuldig des Mordes verdächtigt sei. Als Roland dies hört, vertreibt er die Wachen und befreit den Gefangenen, in welchem Isabella ihren von ihr durch einen Schiffbruch getrennten Gatten Zerbin erkennt. Das wiedervereinigte Paar bedankt sich herzlich bei Roland.

II. Angélica verteidigt sich gegen Sacripante, der eben im Begriff ist, sein ihr gegebenes Wort zu brechen. Reynaldos, der die verschwundene Angélica sucht, kommt hinzu und nimmt sich ihrer gegen Sacripante an. Während die beiden aber kämpfen, entflieht Angélica. Als die Helden das sehen, schliessen sie vorläufig Frieden, um die Entflohene zusammen zu verfolgen. — Jetzt folgt eine ziemlich verwirrte Szene, welche an Stelle der Cloridano-Medoro Episode Ariosts getreten ist. Die Namen der beiden Freunde sind beibehalten, sonst nichts; sie treten abwechselnd auf und suchen einander vergeblich, bis beide von den Franzosen verwundet werden. Nun erst finden sie sich, und Cloridano stirbt in Medoros Armen. Während Medoro noch über der Leiche klagt, tritt Angélica auf und sieht Medoro, in den sie sich sogleich verliebt. Hinzukommende Bauern bittet sie, Medoro in ihrem Hause aufzunehmen, sie wolle ihn gesund pflegen. Die Bauern willigen auch ein, laden Medoro, der trotz seiner Wunde mit Angélica spitzfindige Liebesversicherungen austauscht, auf ein Pferd und bringen ihn fort. — Roland tritt mit Zerbin und Isabella auf, auch er sucht Angélica. Da kommt aber Mandricardo mit Doralice; als ersterer erfährt, er habe Roland vor sich, fordert er ihn zum Zweikampf, weil er auf sein Schwert Durindane Anspruch macht. Sie gehen, um einen geeigneten Platz zu suchen. — Nach einer Bauernszene, in der sich Schwiegersohn und Sohn von Belardo (Angélicas und Medoros Wirt) über letztere unterhalten, treten die Liebenden selber auf, tauschen glühende Liebesversicherungen aus, und Medoro ritzt auf Angélicas Bitte Verse in die Bäume. Dann nehmen sie Abschied von ihrem Wirt und dessen Familie, der sie reiche Geschenke zurück-

lassen. Dann Alle ab. — Roland tritt auf, der Zweikampf mit Mandricardo ist unentschieden geblieben, weil dessen Pferd durchgegangen ist. Roland will sich ausruhen, sein Blick fällt auf die Verse in den Bäumen, er liest sie und sieht aus ihnen, dass Medoro Angélica besitzt. Er glaubt indessen noch nicht recht daran und bittet Belardo, vor dessen Haus er sich befindet, um Obdach. Der weist ihm das Zimmer Medoros und Angélicas an, dort findet er aber neue Inschriften und hört überdies von Belardo, wie Medoro und Angélica zusammengelebt haben. Vor Wut wird Roland wahnsinnig, wirft seine Kleider weg, schlägt alles kurz und klein und stürmt fort, um Angélica zu suchen.

III. Zerbin und Isabella haben Rolands Schwert gefunden; sie glauben, der Paladin habe sich das Leben genommen, und Zerbin hängt das Schwert an einen Baum, weil niemand wert sei, es nach Roland zu besitzen. Da kommt aber Mandricardo; als er das Schwert erkennt, will er es haben, Zerbin wehrt es ihm; beide kämpfen, und Zerbin wird tötlich verwundet. Isabella bringt mit Hilfe eines Bauern ihren Gatten fort. Nun kommt aber Rodamonte; er erkennt Doralice, die Mandricardo mit sich führt, und fordert diesen zum Kampf. Die beiden Streitenden werden aber von Sacripante und Ferraguto getrennt, die von Agramante geschickt sind, um sie zur Hilfe zu holen, da die Franzosen in der Schlacht — doch wohl der, von welcher in Akt I und II die Rede war — gesiegt hätten. — Medoro und Angélica treten auf, werden aber in ihren Liebesbeteuerungen durch Roland gestört, der plötzlich über sie herfallen will, sie verschwinden aber mit Hilfe von Angélicas Zauberring, dessen unsichtbarmachende Wirkung Lope sich auf beide erstrecken lässt. Roland weiss natürlich nicht, wo sie geblieben sind, und will sich an einem zufällig vorüberkommenden Kourier schadlos halten, wird aber von diesem überlistet. — Im Lager der Sarazenen entscheidet Agramante den Streit Mandricardos und Rodamontes derart, dass Doralice von ihren beiden Bewerbern den, der ihr am besten gefällt, wählen und der andere sich damit zufrieden geben soll. Die beiden

willigen ein, und jeder preist der Geliebten seine Vorzüge an; Doralice wählt aber Mandricardo zur grossen Enttäuschung Rodamontes, der in einem Monolog die Unbeständigkeit der Weiber verflucht. Da kommt Isabella mit jenem Bauern vorüber, der ihr Zerbin hatte wegtragen helfen: ihr Gatte ist tot. Rodamonte verliebt sich sofort in sie; da sie sieht, dass sie ihm nicht entgehen kann, erzählt sie ihm, sie kenne das Mittel, wodurch Roland sich unverwundbar gemacht habe und wolle es ihm mitteilen; es bestände darin, sich im Saft einer gewissen Pflanze zu baden, sie wolle das thun und dann könne er selbst erproben, ob sie unverwundbar sei. Beide gehen ab. Bauern kommen, um Roland aufzulauern und ihn zu fangen, der Versuch misslingt aber, Roland richtet sie böse zu, und sie müssen fliehen. Auch Roland geht, nachdem er in einem Sonett geklagt, alles könne er bezwingen, nur die Liebe nicht. — Nun tritt von Neuem Rodamonte mit jenem Bauer auf, der Isabella begleitet hatte; wir hören, dass Isabella bei der Probe der Unverwundbarkeit getötet worden sei, wie ja von vornherein ihre Absicht gewesen war. Rodamonte schwört, zum Andenken an ihre Treue in der Nähe ein Grabmal für sie und Zerbin zu errichten, stets an demselben zu bleiben und von jedem, der eine in der Nähe befindliche Brücke überschreite, ein Waffenstück als Zoll zu fordern. Da kommt Roland über die Brücke; Rodamonte, der ja von dem nackten Roland kein Waffenstück fordern kann, will ihm den Übergang verwehren; beide ringen auf der Brücke mit einander und fallen ins Wasser. Was aus Rodamonte wird, ist nicht recht klar,[1]) Roland aber rettet

[1]) Der Bauer Pinardo, der vom Ufer aus dem Ringen zusieht, sagt fol. 247 *r* 20 (ged. 274):

Los dos cayeron de la puente abajo,
Nadando va Roldan ligeramente,
El moro zabullido apénas sale.
Válame Dios, si el peso de las armas,
Le ha detenido en la profunda arena,
Que apénas se parece pluma ó toca.
¡O si el traidor pagase con su muerte
La que dió á la castísima Ysabela!

Es scheint demnach fast, als ob Lope Rodamonte ertrinken lässt.

sich und kommt triefend aus dem Fluss. Es folgt eine scherzhafte Szene zwischen Roland und dem Bauern Pinardo, der ihn zum Besten hat, dann kommen einige Paladine hinzu; diese überwältigen Roland und führen ihn gefesselt fort. — Die Schlusszene schildert, wie Angélica und Medoro glücklich in Catay ankommen und von den Eingeborenen festlich begrüsst werden.

Wie man sieht, ist das Stück nichts weiter als die Dramatisierung einiger Episoden des Orlando furioso; es bleibt nur noch übrig, etwas näher auf das Verhältnis Lopes zu seiner Quelle einzugehen. Vorher aber noch einige Bemerkungen über das Drama selbst. Der einzige, der es bis jetzt besprochen hat, ist Grillparzer a. a. O. 162 f, er hat auch schon, wie die im Folgenden mitgeteilte Stelle beweist, Lopes Abhängigkeit von Ariost erkannt, wusste aber anscheinend nichts von der Vermutung Schmidts und Schacks betreffs der Hermosura. Grillparzer beurteilt das Stück sehr abschätzig, „es sei das einzige von Lopes Dramen, bei dem ihn sein dramatischer Takt verlassen habe, es sei weiter nichts als eine Inszenierung von Ariosts Abenteuern“. In der That ist das Drama als solches verfehlt, die Handlung ist ein Gewirr von Episoden, in dem man sich, ohne Ariost zu kennen, kaum zurecht findet. Drei Haupthandlungen gehen nebeneinander her: Roland, Medoro, Angélica — Zerbin und Isabella — Rodamonte, Mandricardo und Doralice; ausser diesen aber noch eine Menge Episoden, wie die von Sacripante, die von Cloridano und die von der Nebenbuhlerschaft von Roland und Reynaldos; dies letztere Motiv, das am Anfang des Stückes einen so breiten Raum einnimmt, ist dann ganz fallen gelassen, Reynaldos selbst ist überhaupt ziemlich vergessen. Am Schlusse schweben, wie Grillparzer sagt, abgesehen von Medoro und Angélica, alle Personen eigentlich in der Luft, von dramatischem Abschluss ist keine Spur da.

Lope hat die Episoden, die bei Ariost durch grosse zeitliche und örtliche Zwischenräume getrennt sind, in beiden Beziehungen zusammengedrängt, wie er ja auch thun musste, wenn er überhaupt aus ihnen ein Drama machen wollte. Aber die

Fülle der Episoden war wohl der breiten Anlage des Epos angemessen, nicht aber der konzentrierten des Dramas, da stören sich die verschiedenen Handlungen gegenseitig, und keine lässt die andere recht zur Entwicklung kommen. — Die Art, wie Ariost seine Episoden mit einander verbindet und die einzelnen motiviert, war ebenfalls für das Drama nicht zu gebrauchen; Lope hätte daher andere Motivierungen erfinden müssen, das hat er aber nicht gethan, sondern, was sicherlich recht bequem war, überhaupt ziemlich auf jede Motivierung verzichtet. Daher fehlt denn zwischen seinen Szenen oft genug jeder Zusammenhang, die Personen kommen, man weiss nicht woher und warum, und gehen, man weiss auch gewöhnlich nicht wohin; daher entstehen auch manche Unklarheiten und Unmöglichkeiten. So ist es ganz unverständlich, wie im I. Akt Roland, der doch eben noch gekämpft hat, auf einmal mit Isabella auftritt. Er hat sie aus der „dunklen Höhle" befreit. Abgesehen davon, dass niemand, der Ariost nicht kennt, das versteht, wie ist Roland denn dahin gekommen? Längere Zeit kann seit der Schlacht nicht verstrichen sein, denn der Angriff Sacripantes auf Angélica am Anfang des II. Aktes wird doch wohl kurze Zeit nach ihrer ersten Begegnung anzusetzen sein; ausserdem ist die Schlacht, in der Medoro in Akt II verwundet wird, doch wohl dieselbe wie die in Akt I, da ja Cloridano fol. 233 $^{v}\beta$ erzählt, Reynaldos und Roland hätten in ihr gekämpft. Und nun kommt noch zu guter Letzt der Henkerszug mit Zerbin gerade an der Stelle vorüber, wo Roland und Isabella sind, d. h. an einer Stelle, wo die Henker ziemlich sicher sein konnten gestört zu werden: in nächster Nähe eines Schlachtfeldes. — Auch der Ort, wo Doralicens Wahl zwischen ihren beiden Bewerbern stattfindet, ist höchst unklar; bei Ariost geschieht das im Lager und so muss man bei Lope doch auch vermuten, um so mehr, da Sacripante fol. 243, als er Rodamonte und Mandricardo trennt, ausdrücklich sagt: Pues volvamos al real. Die Szenen, die auf diese Wahl folgen (s. o. S. 64), können doch aber unmöglich im Lager der Sarazenen spielen, denn wie käme Isabella dahin? Und doch

heisst es in der Bühnenanweisung ausdrücklich, nachdem Doralice ihre Wahl getroffen hat: Vanse y queda Rodamonte.

Zu einer Charakterisierung und — damit zusammenhängend — einer psychologischen Motivierung ist nur bei Angélica ein Ansatz gemacht, deren plötzliche Liebe zu Medoro Lope durch die Liebessehnsucht, welche sie erfüllt, zu motivieren gesucht hat; sie ist nämlich bis dahin zu ihrem grossen Leidwesen stets ganz unempfindlich gegen die Liebe gewesen, was man der Angélica Ariosts nicht nachsagen kann. Es ist merkwürdig, dass Lope gerade hier, wo sich Ariost doch mit der Thatsache der Liebe auf den ersten Blick begnügt, ein Bedürfnis nach besonderer Motivierung empfand. Aber das ist auch, was Charakterzeichnung anbelangt, ziemlich alles; die Helden, sowohl Heiden als Christen, zeichnen sich nur dadurch aus, dass sie alle bei jeder Gelegenheit den Mund erschrecklich voll nehmen und ganz gewaltig prahlen — was sich übrigens ganz hübsch liest. Sonst sind sie aber, einer wie der andere, ohne alle persönlichen Züge. „Medoros Unbedeutendheit setzt sich nicht einmal als solche in einen hervortretenden Kontrast gegen die übrigen Bewerber;“ Isabellas Charakter als den eines Musters ehelicher Treue hat Lope nur aus Ariost herübergenommen. Das ganze Drama scheint in grosser Eile hingeworfen zu sein; dafür sprechen auch solche Flüchtigkeiten, wie die in Akt II, als Roland und Mandricardo sich treffen. Aus Mandricardos ersten Worten geht hervor, dass er Roland kennt (fol. 235 ^{v}), eine Seite weiter hat Lope das aber vergessen und lässt Mandricardo sehr erstaunt thun, als er hört, dass er Roland vor sich hat; vielleicht ist das Drama eins von jenen, die Lope sich rühmte, in 24 Stunden gedichtet zu haben.

Trotzdem entbehrt das Stück nicht einzelner Vorzüge, wie ja schliesslich bei einem Dichter wie Lope ziemlich selbstverständlich ist. Grillparzer schon bemerkt „die abenteuerliche Haltung, die Grosssprechereien der Helden, in denen manchmal sogar ein Bewusstsein des Lächerlichen durchschimmert, und die Liebesszenen zwischen Angélica und Medoro übrigens recht gut“; ich möchte ausserdem noch auf

die Bauernszenen hinweisen, die hier, wie ja oft bei Lope, von grosser Frische und Anmut sind.

Über die Entstehungszeit lässt sich nichts Näheres sagen. Romanzenverse sind nur zweimal im 1. Akt angewandt, was nach Schack auf die Zeit vor 1604 hinwiese, die reimlosen Elfsilbler, die dagegen nach 1604 „fast ganz weichen sollen," sind doch an 4 Stellen angewandt, wovon allerdings nur die letzte umfangreicher ist, ebenso wiese die Überfülle der Handlung in die frühere Zeit zurück. Das einzige äussere Datum zeigt, dass das Stück vor 1604 entstanden sein muss; damit wird man sich vorläufig zufrieden geben müssen.

Es ist nun noch genauer das Verhältnis Lopes zu Ariost zu untersuchen. Um zu zeigen, wie Lope dessen Ereignisse durcheinander wirft, wo er ihm folgt, und wo er von ihm abweicht, werde ich Szene für Szene mit Ariost vergleichen. Um ein bequemeres Citieren möglich zu machen, versehe ich die einzelnen Auftritte mit fortlaufenden Nummern. I 1—3, die ersten Szenen in Paris sind eine Ausführung von Ariosts Andeutungen in I 5—9. Bemerkenswert ist, dass, während bei Ariost bezw. Bojardo Roland Angélica nach Frankreich bringt, Lope sie mit Agramante kommen lässt, anscheinend als seine Verbündete (s. fol. 227 ° 12: no he venido con Agramante á ser encantadora, pues armas, y no echizo he traido). — I 4 (Beratung von Agramante mit Rodamonte und Ferraguto) ist nicht aus Ariost. I 5 Die Erzählung des Boten von Doralicens Entführung, entspricht Ariost XIV 39 ff, doch erhält Rodamonte die Nachricht von diesem Raub erst XVIII 28 ff. Lope schildert die Entführung anders als Ariost, bei diesem hat Mandricardo erst einen schweren Kampf gegen Doralicens Begleiter zu bestehen, bei Lope sind diese so gut wie unbewaffnet. I 6—9 von Lope erfunden, Ariost weiss von einem Zweikampf Rolands und Rodamontes und einer Verwundung Agramantes nichts. I 10: Angélicas Flucht erzählt Ariost I 10; auf den Unterschied im Charakter Angélicas ist schon oben aufmerksam gemacht. I 11: bei Ariosto findet Sacripante Angélica I 35 ff; doch erkennt er sie da sofort, bei Lope erst nach langem

Hin- und Herreden. I 13, 14: Zerbins Befreiung, bei Ariost XXIII 56, die Erzählung Zerbins von seinen Schicksalen schliesst sich ziemlich genau, aber natürlich verkürzend, an Ariost XX 119—30, XXII 4, XXIII 39—52; hinzugefügt ist dabei von Lope die ausführliche Schilderung der Hässlichkeit Gabrinas, deren Namen er aber nicht nennt. Der Zug, dass Gabrina Isabellas Wächterin in der Höhle ist, fehlt natürlich, da er ja Lopes Chronologie umgeworfen hätte. Das Wiedererkennen Zerbinos und Isabellas, Ariost XXIII 63—70; doch hat Lope das Missverständnis Zerbinos, der zunächst glaubt, Isabella sei Rolands Geliebte, weggelassen.

II 1—3 Beruhen auf Vermischung zweier Stellen: von Ariost I 15 ff. und II 10 ff. An der ersten Stelle entflieht Angélica den um sie kämpfenden Rinaldo und Ferraù, die darauf beide ihren Kampf einstellen, um die Flüchtige zu verfolgen. An der zweiten Stelle trifft Rinaldo auf Sacripante mit Angélica, letztere flieht wieder, während Sacripante und Rinaldo mit einander kämpfen. Sie werden aber getrennt durch einen Boten, der ihnen erzählt, Roland reite mit Angélica nach Paris.[1]) Wie man sieht, ist ein Zug der ersten Stelle (die gemeinsame Verfolgung Rinaldos und Ferraùs) auf die zweite übertragen. Den Angriff Sacripantes auf Angélica lässt Ariosto nur geplant werden, nicht wirklich stattfinden. II 4—8 sind die Szenen, welche an Stelle von Ariostos Cloridano—Medoro Episode XVIII 165—92, XIX 1—15 (s. oben S. 62) getreten sind. Dieselben sind gänzlich verfehlt, das Hin- und Herlaufen der beiden Freunde macht einen sicher nicht beabsichtigten komischen Eindruck. II 9—11 beruhen auf Ariost XIX 17 ff. Die geistreichen Reden, die Lope Angélica und Medoro wechseln lässt und die zu der Situation gar nicht recht passen wollen, finden sich bei Ariost, dessen Erzählung ziemlich einfach ist, nicht. II 13: Zweikampf Mandricardos und Rolands, siehe Ariost XXIII 71 ff, hier folgt Lope seiner Quelle auch in Einzelheiten genau, so hat er z. B. den Tod Alzirds und Manilards, den

[1]) Auch diesen Zug hat Lope bewahrt. Reynaldos glaubt II,1 Roland habe Angélica aus Naymos Zelt entführt.

Ariost ganz beiläufig erwähnt, übernommen. Auch wörtliche Übereinstimmungen finden sich hier, z. B.

Ar. XXIII,75. No si può gli rispose Orlando, dire
Che cavalier non sii d'alto valore:
Perocchè si magnanimo desire
Non mi credo albergasse in umil core.

fol. 235, v 37. No se puede negar, moro, que ha sido
Indicio de tu grave pensamiento,
Cual sombra mía haber mi sol seguido,
Que no cupiera tanto atrevimiento
En corazon humilde.

Die Geschichte von Rolands Schwert stammt aus Ariost XXIII 78 ff. Die folgende humoristische Bauernszene ist Erfindung Lopes, das dann folgende Liebesgespräch findet sich ebenfalls nicht direkt bei Ariosto, doch führt Lope darin Andeutungen Ariosts über die Besorgnisse, welche sich Medoro wegen seines niedrigen Standes macht, aus. II 17, 18: Der Abschied Angélicas und Medoros, ist weitere Ausführung von Ariost XIX 37 ff. II 19: Ankunft Rolands in der Liebesgrotte s. Ariost XXIII 100 ff. Doch führt Lope drei Inschriften an, Ariost hat nur eine, diese eine ist aber von Lope wörtlich übersetzt. Man vergleiche:

Ar. XXIII,108. Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
Spelunca opaca, e di fredde ombre grata,
Dove la bella Angelica, che nacque
Di Galafron, da molti invano amata,
Spesso nelle mie braccia nuda giacque
Della comodità che qui m'è data,
Io povero Medor ricompensarvi
D'altro non posso, che d'ognor lodarvi
109. E di pregare ogni signore amante,

L. 239 v 15: Fuentes, aguas y yerbas deste soto,[1])
De amor testigos, cueva y sombra helada,
Aquí gozó de Angélica Medoro,
Hija de Galafron,[2]) en vano amada;
Aquí desnuda entre sus hebras de oro
La tuvo tierna, alegre y regalada.
Pobre Medoro soy, solo en loaros
Podré de aqueste amor recompensaros.
Ruego á cualquier señor, cualquier amante,

[1]) soto reimt nicht; ich weiss aber nicht, wie zu ändern sein könnte, das einzige mir bekannte Wort auf oro, das hierher passen könnte, wäre foro.

[2]) Text: Galafion.

E cavalieri e damigelle, e ognuna
Persona o paësana o vïandante,
Che qui sua volontà meni o Fortuna,
Ch' all' erbe, all' ombra, all' antro, al rio, alle piante
Dica: Benigno abbiate e Sole e Luna,
E delle Ninfe il coro, che provveggia
Che non conduca a voi pastor mai greggia!

Sin que pueda exceptar persona alguna,
O del propio país, ó caminante,
Que aquí le traiga el gusto ó la fortuna,
Que á yerba y fuente, y cuanto vee delante,
Diga: El cielo, la tierra, el sol, la luna
Os aumente, y aquí jamas ganado
Enturbie el agua ó pazca yerba al prado!

Auch der Zug, dass Roland glaubt, Angélica habe ihm selbst den Namen Medoro gegeben, findet sich bei Lope. II 20—22: Die Quelle ist der Schluss des 23. Gesanges. Doch hat hier Lope seine Vorlage fast parodistisch behandelt: bei Ariost legt sich Roland, als er zu dem Bauer kommt, sofort nieder, bei Lope aber hat ihm der Schreck durchaus nicht den Appetit verdorben; er lässt sich alle Essvorräte des Bauern aufzählen, erkundigt sich genau nach Ort und Beschaffenheit des Bettes etc. Ausserdem lässt Lope Roland sofort wahnsinnig werden, als er vom Wirt die Bestätigung seiner Besorgnisse hört, Ariosto lässt den Wahnsinn erst allmählich über ihn kommen.

III 1-3. Wie Zerbin und Isabella an die Stelle kommen, wo die Namen und Verse standen, wie sie alles zerhauen finden, sich den Grund nicht erklären können und mit einander Vermutungen austauschen, erzählt Ariost XXIV 48 ff. Wie kleine Züge Lope oft getreulich übernimmt, zeigt Strophe 51. Da heisst es: Se di sangue vedessino una goccia Creder potrian che fosse stato morto; bei Lope sagt Isabella: Si sangre, Zerbin, hubiera que era muerto imaginara. Bei Ariost erzählt ihnen ein hinzukommender Bauer das Vorgefallene, bei Lope fehlt der; sie kommen selbst auf die richtige Spur. Der Kampf mit Mandricardo um das Schwert steht in XXIV 58—72; hier hat Lope vereinfacht: im Epos dauert der Zweikampf sehr lange, Zerbin wird mehrere Male schwer verwundet, schliesslich trennen Doralice und Isabella die Kämpfer; bei Lope ist der Kampf dagegen

sehr rasch entschieden. Während dann im Drama Isabella mit Hilfe eines Bauern ihren sterbenden Gemahl zu einem Klausner bringt, kommt bei Ariost der Klausner gleich selber; von den Reden, welche Zerbin und Isabella bei Ariost noch wechseln, hat Lope nichts. III 4—5: Quelle Ariost XXIV, 94—115. Lopes Hauptänderung besteht darin, dass er die Trennung der beiden Kämpfenden (Mandricardo und Rodamonte) durch Ferraguto, Sacripante u. a. besorgen lässt; bei Ariost kommt ein Bote Agramantes, der sich an Doralice mit der Bitte wendet, die Streitenden zu trennen, welche dann ins Lager zurückkehren. Den Gesprächen Lopes entsprechen keine solchen bei Ariost, der nur erzählt. III 7-11: Bei Ariost findet sich ein Zusammentreffen des wahnsinnigen Roland mit Angélica in XXIX 58—66; auch da rettet sich Angélica durch ihren Zauberring. Der eigentliche Inhalt der Szene jedoch ist abweichend von Ariost, wie ja auch natürlich, da dessen Erzählung von der Verfolgung Angélicas durch Roland sich nicht gut auf der Bühne darstellen lässt. Der folgende Monolog Rolands und die komische Kourierszene sind Lopes Eigentum. III 12—13: Die Wahl Doralices zwischen Rodamonte und Mandricardo erzählt Ariost XXVII 103—110; doch hat Ariost dabei keine Reden; seine Helden preisen sich nicht erst an wie die Lopes. Die Klagen Rodamontes bei Ariost XXVII 117—21 zeigen Anklänge an seinen Monolog bei Lope fol. 245^{r}22. Man vergleiche:

Ar. 117,4. Oh femminile ingegno,
egli dicea,
Come ti volgi e muti facilmente!
Contrario oggetto proprio della
fede!
Oh infelice, oh miser chi ti crede!
118,4. Non perch' a Mandricardo
inferiore
Io ti paressi, di te privo resto;
Nè so trovar cagione ai casi miei,
Se non quest' una, che femmina sei.

L: ¡O ingenio femenino,
Facilmente mudado,
Contrario objeto de la fe debida!
No el ser yo de tí indigno,
O Mandricardo amado
Te dió ocasion para acabar
mi vida,
No el ser de aquel servida,
No el talle, el señorío,
Las armas, la fortuna
Ni otra razon alguna,
Para menospreciar el amor mío,
Sino que en tal venganza
Eres muger, diré mejor mudanza.

III 14: Quelle Ariost XXVIII 95—102; XXIX 1—18; hier begleitet aber der Klausner Isabella, bei Lope ist auch hier der Bauer für den Klausner eingetreten; der Zug, dass Rodamonte den Begleiter totschlägt, fehlt; ferner versucht bei Lope Isabella gar nicht, Rodamonte von seiner Absicht abzubringen, sondern geht sofort scheinbar darauf ein. III 15—18: Ein ähnlicher Versuch von Bauern, Roland zu fangen, steht bei Ariost XXIV 8. — III 19. Den Tod Isabellas und den Schwur Rodamontes bei Ariost XXIX 23—26, 31—34. — III 20, 21. Quelle Ariost XXIX 40—48. Auch hier hat Lope zeitlich zusammengezogen, bei ihm ist Roland der erste, der über die Brücke kommt, bei Ariost sind schon eine ziemliche Anzahl vorher dagewesen. Sonst ist aber alles gleich, nur fehlt bei Lope das Auftreten der Flor de Lis; darauf, dass es scheint, als ob Lope Rodamonte ertrinken lässt, habe ich schon oben aufmerksam gemacht. Die Szene Rolands mit Pinardo ist Lopes Eigentum. III 23: Die Gefangennahme Rolands erzählt Ariost XXXIX 45—55, dort nehmen ihn Astolfo, Dudon, Oliver, Brandimarte und Samson gefangen, bei Lope Astolfo, Reynaldos, Oliveros. III 24, 25: Ankunft Angélicas und Medoros in Catay, ist Lopes Erfindung nach Ariosts Andeutung in XXX 16.

Lope ist also sehr genau seiner Quelle gefolgt, fast alle Szenen seines Stückes haben ihr Urbild bei Ariosto, an mehreren Stellen hat er sich sogar nicht gescheut, Ariosts Worte herüberzunehmen. Vollständig sind Lopes Eigentum, abgesehen von der kleinen Szene zwischen Agramante, Ferraguto und Rodamonte, nur die Bauernszenen und die Streiche, die Roland von dem Kourier und Pinardo gespielt werden; einige Episoden hat Lope sehr frei behandelt, so die von Cloridano und das Zusammentreffen Angélicas mit dem wahnsinnigen Roland, hier lag der Grund für die Abweichungen sicherlich in der Unmöglichkeit, auf dem Theater das, was Ariost erzählt, darzustellen; dagegen ist eigentlich kein Grund abzusehen, warum Lope in der Schilderung des Überfalles Mandricardos gegenüber seiner Quelle änderte. — Sehr frei ist ferner Lope — aus dramatischen Gründen —

mit Ariosts Chronologie umgegangen, er rückt Ereignisse, die bei Ariost weit auseinander liegen, eng an einander, so Isabellas Befreiung und ihr Zusammentreffen mit Zerbin, Rodamontes Abweisung durch Doralice, seine Begegnung mit Isabella und seinen Ringkampf mit Roland, worunter dann allerdings oft die dramatische Wahrscheinlichkeit leidet. Die Schlacht, in der die Sarazenen geschlagen werden, ist wohl dieselbe, von der Ariost XIV—XVII erzählt, wenn auch bei ihm Roland an ihr nicht teilnimmt. Lope hat die Ereignisse, welche Ariost in Gesang I erzählt und die da nach einer Niederlage der Christen vorfallen, kurz vor bezw. gleichzeitig mit jenem Sieg in Gesang XIV—XVII gelegt.

5. El Marques de Mantua.

Von der „Tragicomedia famosa del Marques de Mantua“ giebt es nur einen Druck: im 12. Teil der Comedias (Madrid 1619) steht sie auf S. 141^{v}—164^{v}. Das ausgezeichnete Drama ist bis jetzt kaum bekannt. Schack und fast alle andern wissen nur, dass es „die der spanischen Umbildung des Traditionen-Cyklus von Karl und seinen Paladinen angehörende Erzählung von Baldovinos und Carloto, die als Volksromanze sehr populär war,“ behandelt; nur Schaeffer hat es bis jetzt I 135 f ausführlicher besprochen und auf seine Schönheiten aufmerksam gemacht. Doch ist seine Analyse zu kurz, um vom Gang der Handlung eine rechte Vorstellung zu geben.

Für den Inhalt des ersten Aktes verweise ich dennoch auf seine Analyse; für den II. und III. Akt ist er aber zu kurz; ich werde also nur diese beiden ausführlicher besprechen, um so mehr, da eine ausführliche Inhaltsangabe von diesen für die Vergleichung mit der Quelle nötig ist.

Akt I schildert die Taufe der schönen Maurenprinzessin Sevilla und ihre Hochzeit mit dem Paladin Baldovinos, dem Neffen des Markgrafen von Mantua. Ihre Schönheit entflammt aber eine wilde Leidenschaft im Herzen Carlotos, des ältesten Sohnes Kaiser Karls; als Sevilla seine Anträge abweist, beschliesst er auf Galalons Rat, Baldovinos aus dem

Wege zu räumen und ladet ihn deshalb am Hochzeitsabend ein, am anderen Tage eine Reise mit ihm anzutreten. Baldovinos sagt auch zu.

II. Baldovinos nimmt von Sevilla Abschied; ihre Vorwürfe darüber, dass er sie schon am Tage nach der Hochzeit verlasse, weist er mit seiner Lehnspflicht zurück. Dann lässt er sich von seinem Knappen rüsten; als er aber das Zimmer verlassen will, stolpert und fällt er, während seine Schärpe ihm reisst; sein Knappe bittet ihn, doch zu Hause zu bleiben, das sei ein unheilverkündendes Vorzeichen, auch noch andere hätten sich ereignet. Baldovinos aber weist ihn zurück. — In einer Gegend am Po[1]) tritt ein Hirt auf; zwei Jäger des Markgrafen von Mantua fragen ihn über die Wildverhältnisse in der Gegend aus, er hat sie aber zum Besten, bis mit einem grossen Gefolge von Jägern mit Hunden der Markgraf selbst kommt, dem er respektvoll Auskunft giebt; da sieht einer von den Jägern in der Ferne einen Hirsch fliehen, alle machen sich sofort zur Verfolgung auf. — Carloto und Baldovinos treten in einer einsamen Waldgegend mit ihren beiden Knappen auf. Baldovinos fragt, wohin sie denn eigentlich wollten; Carloto schickt die Knappen fort und sagt dann ziemlich offen, er habe ihn zu der gemeinsamen Reise bewogen, um ihn Sevillas wegen zu ermorden. Baldovinos will ihm Vorstellungen machen, doch hört Carloto nicht auf ihn; Galalon mit zwei anderen springt aus einem Gebüsch hervor; alle fallen über Baldovinos her und hauen ihn nieder. Er bleibt zum Tode verwundet liegen und fleht die Jungfrau um Hilfe an. Da tritt sein Knappe Marcelo auf, der Carloto ohne Baldovinos hat wegreiten sehen; er sieht entsetzt seinen Herrn tötlich verwundet, dieser schickt ihn aber fort, um womöglich einen Beichtiger zu finden. Jetzt tritt der Markgraf auf; er hat sich beim Verfolgen des Hirsches von seinem Gefolge entfernt und sich verirrt. Er hört die Klagen seines

[1]) Lopes Geographie ist manchmal etwas schwach; der Monolog des Hirten beginnt:

Sierras de Ardenia frias
Por donde el Po discurre . . .

Neffen eine Weile mit an, ohne ihn zunächst zu erkennen, dann tritt er näher und bietet dem Unglücklichen seine Hilfe an. Baldovinos nennt jetzt seinen Namen, und nun erst erkennt ihn der Markgraf und bricht in verzweifelte Klagen aus. Marcelo hat einen Eremiten gefunden und bringt ihn herbei; während dieser Baldovinos die Beichte abnimmt, erzählt der Knappe dem Markgrafen den Hergang. Der Eremit erteilt dem Sterbenden die Absolution, derselbe nimmt Abschied von seinem Oheim, dem er die Sorge für seine Gemahlin überträgt und stirbt dann. Es folgt ein erneuter Verzweiflungsausbruch des Markgrafen; der Eremit sucht ihn zu beruhigen, sie beschliessen die Leiche nach Mailand zu bringen, der Markgraf aber schwört nicht eher zu ruhen, als bis der Mord seines Neffen gerächt sei.

III. Nach Paris kommen als Gesandte des Markgrafen der Graf von Irlos und der Herzog von Alençon (geschrieben Alanson). Sie klagen im Namen des Markgrafen und aller andern Verwandten des Getöteten gegen Carloto wegen Ermordung des Infanten Baldovinos. Der Kaiser, entsetzt über das Verbrechen seines Sohnes, verspricht, ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Auf ihr Verlangen setzt er Richter ein, da er selbst in eigener Sache nicht richten kann; er lässt das Gericht auf freiem Felde stattfinden, da der Markgraf geschworen hat, keine Stadt zu betreten, ehe er nicht gerächt sei, und sichert dem Markgrafen sowie allen, die mit ihm kommen, freies Geleit zu. Sevilla klagt ebenfalls gegen Carloto, und auch ihr verspricht er dasselbe. Während sich Karl noch mit Roland über das Gehörte bespricht, kommt Carloto, der ahnt, weshalb die Gesandtschaft gekommen ist, und versucht, seinen Vater günstig zu stimmen; der aber hört gar nicht auf ihn und kehrt ihm den Rücken. Dafür verspricht Roland, alles für ihn zu thun, was er kann. Carloto, allein geblieben, flucht der Liebe, die ihn in diese Not gebracht; da treten Oliveros, Montesinos und Durandarte auf und laden ihn zum Ballspiel ein. Carloto, der möglichst unbefangen scheinen will, nimmt an; als er aber zum Spiel seine Waffen abgelegt hat, verhaftet ihn Oliveros, der seinen

Vorschlag nur gemacht hat, um den jähzornigen Carloto zu entwaffnen. — Vor Paris sind der Markgraf und Reynaldos mit der Leiche des Ermordeten angekommen; sie warten auf Nachricht von den Gesandten. Der Graf d'Irlos kommt mit Sevilla, letztere begrüsst den Markgrafen voll Schmerz; ersterer erzählt, was sie bei Karl erreicht haben und dass die Richter schon eingesetzt sind. — Vor dem Gefängnis Carlotos spricht Oliveros mit den Wachen; sie glauben, Carloto würde höchstens verbannt werden, auch Carloto, der selber auftritt, glaubt, die Sache werde nicht gar zu schlimm werden. Da tritt aber der Condestable auf und verliest Carloto das Todesurteil; alle sind erschrocken über diese Strenge; Carloto kann es gar nicht glauben; er schickt einen Brief an Roland, in dem er ihn um Hilfe bittet. — Roland ist höchst entrüstet darüber, dass Karl mit solcher Strenge gegen seinen Sohn vorgehen will; als ihm noch dazu Oliveros den Brief Carlotos bringt, will er sogar versuchen, mit Gewalt Carloto zu befreien. Als er aber dem Kaiser Vorwürfe über seine Strenge machen will, verbannt ihn dieser auf 6 Jahre. Roland geht voll Zorn ab, er will überhaupt nicht mehr wiederkommen; Karl begiebt sich in seine Kapelle, um zu beten. Nun kommt der Markgraf mit Sevilla, um dem Kaiser für seine Gerechtigkeit zu danken. Ein Bote tritt auf und erzählt die Hinrichtung Carlotos, der mannhaft und bereuend gestorben ist, sowie den Tod Galalons, der als der eigentliche Anstifter auch verhaftet werden sollte, auf der Flucht vor den Wachen aber von einer Galerie in den Hof hinabgestürzt sei. Der Kaiser kommt aus der Kapelle zurück. Rodulfo soll ihn beerben und, wenn Sevilla ihn haben will, sie nach einem Jahre heiraten. Damit schliesst das Stück.

Das Drama ist, wie bekannt, eine Dramatisierung der drei wunderschönen Romanzen vom Markgrafen von Mantua (Duran 355—57). Darauf beruht seine Schönheit, aber auch seine Schwäche. Seine Schönheit, denn den Romanzen verdankt das Drama den grössten Teil seines II. Aktes, der von vorn bis hinten vollendet schön ist, mit der ergreifenden Sterbeszene des Baldovinos. Seine Schwäche sehe ich weniger

darin, dass „öfters etwas Vertiefung der Leidenschaft fehlt“ (Schaeffer I 136), was mir ein etwas unbestimmter Vorwurf scheint, als darin, dass man dem Drama zu sehr seine epische Vorlage ansieht. Der dramatische Held, auf den sich unser Interesse konzentrierte, fehlt eigentlich. Baldovinos ist nur passiv, ausserdem hören wir in Akt I kaum etwas von ihm und in II stirbt er schon: der Titelheld, der Markgraf, tritt nur in Akt II hervor. Carloto wiederum fehlt in II fast gänzlich: trotzdem aber stört das Fehlen des Helden eigentlich nicht allzu sehr, im Mittelpunkt des Interesses steht eben nicht eine Person, sondern eine That: der Mord des Baldovinos; I zeigt, wie der Plan dazu entsteht, II wie er ausgeführt wird, III bringt die Rache.

Charakteristik und Motivierung sind gleich sorgfältig. Wie fein ist z. B. der Charakter des Carloto, den die Romanze kaum andeutet, herausgearbeitet! In der Romanze wissen wir gar nicht, warum Carloto Baldovinos auf diese Weise ermordet, während er sich doch sagen muss, der Verdacht würde auf ihn fallen. Lopes Carloto ist von zügelloser Leidenschaftlichkeit, zugleich aber auch ein vollendeter Sophist. Mit allen Gründen spitzfindigster Logik sucht er sich und anderen zu beweisen, dass er, der künftige König, gar nicht im Unrecht sei, wenn er seines Nächsten Weib begehre: da Sevilla ihn abweist, er also auf „gütlichem“ Wege nicht zum Ziel gelangen kann, da bleibt ihm, wie Galalon ihm sagt und er selbst auch ganz bereitwillig glaubt, gar nichts Anderes übrig, als eben seinen Nebenbuhler aus dem Wege zu räumen; dass er damit ein Verbrechen begeht, kommt ihm gar nicht zum Bewusstsein; er ist ja der Herr, warum steht Baldovinos ihm auch im Wege? Und was die Folgen anbetrifft, wer wird es wagen, ihn, den Erben Frankreichs, wegen des Mordes zu bestrafen? Dass er damit gar nicht so unrecht hat, zeigt das Benehmen Rolands, der Karls Verfahren nicht begreift und es sogar höchst ungerecht findet (163ᵉ4). Als er nun freilich sieht, dass er sich getäuscht hat, dass selbst er nicht über Menschenleben frei verfügen kann, da bricht er zusammen und verliert allen

Halt; erst als jede Hoffnung auf Rettung verloren ist, rafft er sich auf und sühnt, was er gefehlt, durch einen würdigen Tod. — Auch die andern Personen sind vortrefflich charakterisiert; alle, selbst so nebensächliche, wie der Knappe Marcelo und der Hirt Cardenio, sind voll Leben und Wahrheit. Die Handlung ist reich und geschickt angeordnet, keine Szene ist müssig da. Was die Form anbetrifft, so ist dieselbe sogar für ein spanisches Drama auffallend mannigfaltig und oft wechselnd. Sonst beginnt gewöhnlich, wenn die Form wechselt, auch eine neue Szene, hier wechseln aber die Formen oft genug mehrmals in derselben Szene; dazu kommt, dass sich nicht nur die gewöhnlichen Formen finden, sondern auch seltene und schwierige. Der sprachliche Ausdruck ist oft sehr spitzfindig, besonders in den Szenen des I. Aktes, wo Carloto auftritt; sein Monolog fol. 143 v f ist, was Schwierigkeit der Form und Spitzfindigkeit der Gedanken anbelangt, ein Meisterstück;[1]) was poetische Schönheit und Wahrheit anlangt, allerdings weniger.

Die Abfassungszeit näher zu bestimmen, ist kaum thunlich; die Art, wie Lope die Handlung anordnet, erinnert an seine reifere Periode (Schack II 264); ebenso die Form: reimlose Elfsilbler sind selten (nur zweimal), Romanzenverse dagegen häufig (an 6 Stellen), doch greifen sie niemals in den Dialog über. Das Drama dürfte daher nicht allzu lange vor 1604 entstanden sein; Genaueres lässt sich nicht sagen.

Die Quelle Lopes waren, wie schon gesagt, die Romanzen vom Marques de Mantua; es ist nun zu untersuchen, in welcher Weise Lope den aus ihnen geschöpften Stoff verarbeitete, in welchem Verhältnis sein Drama zu diesen Romanzen steht. Die Romanze 355 beginnt damit, dass der Markgraf zur Jagd aufbricht, sich beim Verfolgen eines

---

[1]) Der Monolog und die erste Hälfte der folgenden Unterredung mit Doña Alda, die der Form nach dazu gehört, bilden eine Sestine. Schaeffer führt die letzte Strophe und die drei darauf folgenden Verse als psychologisch wahr und packend an; dass stimmt auch, aber eben nur für diese Strophe, die vorhergehenden sind nichts weniger als das.

Hirsches verirrt und seinen sterbenden Neffen findet, die vorhergehenden Ereignisse werden sehr geschickt in den Reden des Markgrafen und seines Neffen angedeutet. Lopes Drama kann sich also natürlich erst vom II. Akt ab genauer an die Romanzen anschliessen, weil ja da erst die Ereignisse, welche die Romanzen schildern, dargestellt werden. Der I. Akt und die Anfangsszenen des II. sind also Erfindung Lopes, jedoch keine ganz freie, er hat eben nur die Andeutungen, welche die Romanzen über die Vorgeschichte geben, frei ausgeführt. So beruhen in Akt I und II die Erzählung von Sevillas Taufe, Carlotos Anträge an Sevilla und deren Zurückweisung, die Erklärung des Markgrafen, Baldovinos solle ihn beerben, Carlotos Einladung des Baldovinos zu einer Reise, endlich der Abschied der beiden Gatten und die vergeblichen Versuche Sevillas, ihren Gemahl zurückzuhalten, auf einzelnen Versen in Duran 355 oder 56; doch sind das in der Romanze natürlich nur flüchtige Andeutungen, die Ausführung gehört ganz Lope an.[1]) Nicht erwähnt wird in den Romanzen, dass Carloto Baldovinos sofort nach der Hochzeit zu der Reise einladet; die Romanzen haben über die Zeit, welche zwischen Hochzeit und Carlotos Nachstellungen liegt, keine Angabe. Unbekannt ist den Romanzen die Vermittlung Doña Aldas, so wie vor Allem der böse Rat Galalons, derselbe wird nur in 357 als einer der Richter Carlotos erwähnt, aber davon, dass er Carloto zum Morde verführt und dabei geholfen hat, ist keine Rede. Carloto hat in den Romanzen nur zwei Helfershelfer, deren Namen nicht genannt sind (s. Duran 355, v. 653 ff.); bei Lope hat dagegen Carloto ausser Galalon noch zwei Gesellen.

Im 2. Teil von Akt II und auch im grössten Teil von III schliesst sich der Dichter dagegen inhaltlich sehr eng an die Romanzen an, und zwar liegt genauer dem II. Akt die Romanze 355 (De Mantua salió el marques), dem III. Akt 356, 357 zu Grunde (De Mantua salen á priesa, En el nombre de Jesus).

[1]) Es sind nach der Reihe: 356: v 127 ff., 355: v 363, ebdas. 277 auch 437 ff.): ebd. 371, auch 243 und 189.

Vergleichen wir zunächst Akt II mit 355. Der Gang der Handlung stimmt hier genau überein; die einzige Abweichung, die Lope hat, war durch das Drama geboten: der Knappe Marcelo (in der Romanze hat er keinen Namen) erzählt bei Lope, was er von der Vorgeschichte weiss, um die Zeit auszufüllen, während Bald. beichtet; in den Romanzen ist diese Erzählung hinter den Tod des Bald. verlegt. Über einige kleinere thatsächliche Abweichungen s. u. S. 92. In Lopes Versen klingen oft deutlich die Romanzen an, er hat sie aber nicht wörtlich in das Drama herübergenommen, was schon der Umstand zeigt, dass er meistens das Versmass ändert.[1]) Wohl aber sieht man oft, dass er nur die Romanzenverse seiner Quelle in seine Quintillen, Redondillen etc. übersetzt hat. Das ist besonders auffällig in den Reden des Baldovinos, die seiner grossen Klage in der Romanze (v. 177—284) entsprechen, Lope hat diese Klagen z. T. herübergenommen, hat aber, um einen all zu langen Monolog zu vermeiden, den Sterbenden von Zeit zu Zeit durch den Markgrafen unterbrechen lassen. Um eine Idee von der Art zu geben, wie Lope seine Quelle behandelt hat, teile ich die Szene bis zu der Stelle mit, in der sich Baldovinos zu erkennen giebt (fol. 153^{r}37— fol. 154$^{r}\alpha$ 35) und füge unten die entsprechenden Stellen aus der Romanze hinzu:

Bal.: Que ya de mi voz mortal
No se ablanda, cual solía,
Tu pecho hermoso y leal,
¿Dónde estás, señora mía,[2])
Que no te duele mi mal?
Cuando fueron nuestras vidas
Una sola, y un lugar
El alma pudo ocupar,
De mis pequeñas heridas[3])
Gran pasion solías tomar,
Y de solas las señales
Te vi mil veces llorar
Lágrimas a sangre iguales,
Agora de las mortales

[1]) Die Formen Lopes von da an, wo Bald. Klage beginnt, sind 25 Quintillen, 34 Romanzenverse, 7 Oktaven, 6 Quintillen, 68 Romanzenverse, 6 Redondillen, 12 Quintillen, 32 Romanzenverse. Auch die Romanzenverse sind nicht wörtlich aus den Romanzen übernommen.

[2]) R. 177. ¿Dónde estás, señora mía,
Que no te pena mi male?
¡Agora de las de muerte
No tienes ningun pesare!

[3]) R. 179. De mis pequeñas heridas
Compasion solías tomare
No te doy culpa, señora,
Que descanso en el hablare.

No tienes ningun pesar.
Pero si de tanta herida
No le vienes á mostrar,
Por no poderme escuchar,
No te doy culpa, mi vida,
Que descanso con hablar.

Mar.: ¡O afligido corazon
De una voz estáis temblando!
¡Qué tristes agueros son!
Un hombre se está quejando
Que no bramando un leon.
¡Salid, espada, enseñada
A ser destas canas nobles
Valerosamente honrada!
Aquí al pié de aquestos robles
Suena esta voz lastimada.
Aquí cerca he visto un vulto
Con la noche dificulto
Ver lo que es.

Bal.: ¡Ay! Triste muero.

Mar.: Aquí yace un caballero
Por algun traidor insulto.

Bal.: Ya de nuestra eterna ausencia
No te debo a tí culpar,
Que me hiciste resistencia:
Yo te pedí la licencia[1])
Para mi muerte buscar.
Pues yo, señora, la hallé,
¿A quién la culpa daré?
No a tí que me lo estorbaste
Y entre mis brazos lloraste,
Cuando de tí me aparté.
Ya, señora, no me esperes,[2])
Aunque te lo prometí.

Mar.: ¿Qué escucho? ¡Triste de mí!
Que no conozco, quién eres,
Y el alma dice que sí.

Bal.: Si viviendo me quisiste,[3])
Muriendo lo has de mostrar,
No en estremos, ni en llorar
El cuerpo difunto y triste,
Mas por el alma rogar.
¡O mi primo Montesinos!
¡Deshecha es la compañía
De los dos en este dia!

Mar.: Mueve los robles y pinos,
Cuanto más el alma mía.

Bal.: ¡O buen paladin Roldan![4])
¡O Durandarte el galan!
¡O Reynaldos! ¡O Oliveros!
¡Como ignoráis, caballeros,
Que á traicion muerto me han!
¿O Emperador, noble y fuerte,[5])
Cómo vengarás mi muerte?
¡O Carloto, que me has muerto[6])
Por traicion y en un desierto!

Mar.: ¡Alma fatigada, advierte!
Que sin duda este pesar,
Que te mueve como a padre,
Bien te debe de tocar.

Bal: ¡O triste reina, mi madre,[7])

---

1) 189. Yo te pedí la licencia
Para mi muerte buscare.
Pues yo la hallé, señora,
A nadie debo culpare,
Cuanto mas á tí, mi bien,
Que no me la querías dare.

2) 199. ¡Esposa mia y señora!
¡No cures de me esperare!

3) 203. Si viviendo me quisiste
Al morir lo has de mostrare,
No en hacer grandes extremos,
Mas por el alma rogare.
¡Oh mi primo Montesinos!
¡Infante Don Meriane!
¡Deshecha es la compañía
En que solíamos andare!

4) 215. ¡Oh esforzado Don Renaldos?
¡Oh buen paladin Roldane!
— — — — — — — — — —
219. ¡Oh marques Don Oliveros!
¡Oh Durandarte el galane!

5) 225. ¡Oh emperador Cárlo Magno
Mi buen señor naturale,
Si supieses tú mi muerte,
Cómo la harías vengare!

6) 233. ¡Oh príncipe Don Carloto!
¿Qué ira tan desiguale
Te movió sobre tal caso
A quererme así matare?

7) 257. ¡Oh triste reina, mi madre,
Dios te quiera consolare.

Dios te quiera consolar;
El espejo de tus ojos
Se quebró, ya mis deseos
No te causarán enojos,
Ni en las fiestas y torneos
Lamentarás mis despojos!
Solíasme aconsejar,
Y en viéndome de esa suerte
Recelar algun pesar.
¡Agora triste en la muerte
Aun no me puedes hablar¡
Mar.: ¡Ojos, ya por edad larga
Como antigua fuente enjutos,
Mar de pena tan amarga
Merece grandes tributos!
¡Llorad que el dolor se alarga!
Que este afecto natural
Pronostica un grande mal
Y una desdichada suerte.
Bal.: No me pesa de mi muerte,[1])
Pues es cosa natural;
Mas por morir inocente
Y en lugar donde jamas
Sabrá mi muerte la gente.
¡O buen marques! ¿Donde estás?
¡O quién te tuviera presente!
¡Qué nueva tan dolorosa
De mi muerte y mi desdicha
Te dieran á ser famosa!
Pero no saberla es dicha
Tuya y de mi triste esposa.
Hicístesme tu heredero:
¡Mas ya que primero muero
Por fuerza habrás de here-
darme!
Mar.: Hablarle quiero, y llegarme.
¿Qué mal tenéis caballero?[2])
¿Son heridas ó otro mal?
¡Poned aquí la cabeza!
Bal.: ¡O mi criado leal.[3])
Aliviado has la tristeza
De mi congoja mortal!
¿Traesme á caso confesor?
Mar.: Yo no soy vuestro criado,[4])
Pero soy un cazador,
Que por este despoblado
Vine buscando un azor.
Decidme el mal que tenéis.
Bal.: Ya el mal con la vida lucha.
Mar.: ¡Habladme, no os demayéis!
Bal.: ¡O buen caballero escucha!
Mar.: En mis brazos hablaréis.

Que ya es quebrado el espejo.
60. En que te solías mirare!
Siempre de mí recelabas
Recebir algun pesare.
¡Agora de aquí adelante
No te cumple recelare!
65. En las justas y torneos
Consejos me solías dare,
¡Agora triste en la muerte
Aun no me puedes hablare!
[1]) 245. No me pesa del morir
Pues es cosa naturale,
¡Mas por morir como muero
Sin merecer ningun male,
Y en tal parte donde nunca
250. La mi muerte se sabrae!
— — — — — — — — — —
269. ¡Oh noble marques de
Mantua,
Mi señor tio carnale!
¿Dónde estás que no oís
Mi doloroso quejare?
¡Qué nueva tan dolorosa
Os será y de gran pesare,
75. Cuando de mí no supierdes
Ni me pudierdes hallare!
Hecístesme heredero
Por vuestro Estado heredare
¡Mas vos lo habréis de ser mío
Aunque sois de más edade!
[2]) 297. ¿Qué mal tenéis, caballero?
¿Queredes me lo contare?
¿Tenéis heridas de muerte
O tenéis otro algun male?
[3]) 305. ¿Qué dices, amigo mío?
¿Traes con quien me confesare?
[4]) 315. Yo no soy vuestro criado,
Nunca comí vuestro pane,
Antes soy un caballero
Que por aquí acerté á pasare.

Bal.: Muchas mercedes, amigo,[1])
Por el amor que me muestras;
Mi mal es mortal, la causa
Es de otro Abel la inocencia.
Veinte y dos heridas tengo,
Cada cual mortal y fiera,
Y el mayor dolor que paso
Es morir en esta selva,
Donde parece imposible,
Que mi desdicha se sepa,
Porque me han muerto á traicion
Unas manos y una lengua:
La lengua con el consejo,
Las manos con la soberbia.
A lo demas que decis
Os quiero dar por respuesta,
Que á mí llaman Baldovinos
El Franco, en la paz y guerra;
Hijo soy del rey de Dacia,
De Carlos deudo muy cerca
Y uno de los doce pares
Que comen pan á su mesa;
La reina Doña Ermelina
Fué mi madre, de quien era
Hermano el marques de Mantua,
Que yo heredé, y el me hereda.
Sevilla fué mi muger,
Hija del rey de Sansueña;
Carloto, Delfín de Francia,
Me dió la muerte por ella.
Si á Paris vais, caballero,
Llevad á Carlos la nueva
Y sino á Mantua, que en Mantua
Habrá quien os lo agradesca.

Der Schluss des II. Aktes folgt in der Handlung genau der Romanze; wörtliche Übereinstimmungen bietet er dagegen sehr wenig. Auf die oben mitgeteilte Szene folgt zunächst ein Schmerzensausbruch des Marques (Form: Oktaven), aus dem wir erfahren, dass er seinem Neffen das Blut vom Gesichte wischt, um ihn sehen zu können und dass er sich die Haare ausrauft, als er ihn wirklich erkennt, das erzählt

[1]) R. 335. Muchas mercedes, señor,
Por la buena voluntade;
Mi mal es crudo y de muerte,
No se puede remediare.
Veinte y dos heridas tengo
340. Que cada una es mortale;
El mayor dolor que siento,
Es morir en tal lugare,
Do no se sabrá mi muerte
Para poderse vengare,
345. Porque me han muerto á traicion
Sin merescer ningun male.
A lo que habéis preguntado
Por mi fe os digo verdade,
Que á mí dicen Valdovinos
350. Que el Franco solían llamare:
Hijo soy del Rey de Dacia,
Hijo soy suyo carnale,
Uno de los doce pares
Que á la mesa comen pane.
355. La reina Doña Ermelina
Es mi madre naturale,
El noble marques de Mantua
Era mi tio carnale,
Hermano era de mi padre
360. Sin en nada discrepare:
La linda infanta Sevilla
Es mi esposa sin dudare:
Hame herido Carloto
Su hijo del Emperante
— — — — — — — — — —
377. Quien quier que serais, caballero,
La nueva os plega llevare
De mi desastrada muerte
380. A Paris, esa ciudade,
Y si hácia Paris no fuerdes
A Mantua la iréis á dare,
Qu'el trabajo que ende habréis
Muy bien os lo pagarane,
385. Y si no quisierdes paga
Bien se os agradecerae.

auch die Romanze (v 409, 550); aber wörtliche Anklänge in den Reden finden sich nicht und auch weiterhin sind dieselben sehr dünn gesäet. Die Erzählung Marcelos fängt zwar genau entsprechend der in der Romanze an:

Lope 155 *v a* 17. Estando dentro en Paris,
De Carlos famosa corte,
Don Carloto á Baldovinos
Envió á llamar una noche.
Hablaron en gran secreto,
Y al tiempo que el sol se pone
En el ocaso, cubierto
De nubes y de arreboles,
Se armaron de todas armas.

R. (621.) Estando dentro en Paris
En cortes del Emperante,
El príncipe Don Carloto
A mi señor envió á llamare.
Estuvieron en secreto
Todo el dia en su hablare;
Cuando la noche cerró
Ambos se fuéron armare.

Aber nach diesen Versen kommen starke Abweichungen; Lope lässt Marcelo eine Menge von bösen Vorzeichen, die sie beim Aufbruch gewarnt hätten, aufzählen, von denen in der Romanze kein Wort steht; ferner schläft bei Lope Marcelo ein, nachdem ihn Carloto weggeschickt hat und erwacht erst vom Geräusch vorüberjagender Pferde, in der Romanze schläft Carlotos Knappe ein, der des Baldovinos dagegen klettert, voll unbestimmter Besorgnisse, auf einen Baum, um nach seinem Herrn auszuspähen und sieht von da, wie Carloto mit zwei Begleitern fortreitet. — Nach dem Tode des Baldovinos sucht bei Lope der Eremit den Markgrafen zu trösten, indem er ihm ähnliche Fälle aufzählt, das scheint eine weitere Ausführung folgender 4 Verse der Romanze zu sein:

El Marques de verlo así
Amortescido se hae,
Consuélalo el ermitaño,
Muchos ejemplos le dae (v 539 ff.).

Doch ist in der Romanze der Markgraf viel leichter getröstet als bei Lope. — Der Leichnam des Baldovinos wird in der Romanze nach der Einsiedelei gebracht, und dort leistet der Markgraf seinen Racheschwur; Lope lässt ihn aus leicht begreiflichen Gründen das sofort an Ort und Stelle thun. Die beiden Schwüre haben natürlich denselben Inhalt, sie haben sogar dieselbe Form, zeigen aber im Wortlaut fast gar keine Übereinstimmung.

Dem 3. Akt liegen die Romanzen Duran No. 356. 57

zu Grunde. 356 erzählt, wie der Graf d'Irlos und der Herzog Sanson von Picardia mit einer Botschaft nach Paris zum Kaiser kommen. Dar Kaiser gewährt ihnen eine Audienz und fragt sie nach ihrem Begehr; sie bitten, alle ausser Roland hinauszuschicken, und dann klagt der Graf Carloto des Mordes an. Der Kaiser verspricht Gerechtigkeit, der Herzog trägt darauf des Markgrafen Bitten betreffs Zusammensetzung eines Gerichtes, freien Geleits etc. vor. Alles wird ihnen gewährt, und sie nehmen Abschied. Die Nachricht von der Anklage verbreitet sich, Carloto sucht vergeblich, seinen Vater zu sprechen; er wird verhaftet und bleibt im Gefängnis, trotz der Versuche der Paladine, besonders Rolands, ihn zu befreien. — Der Markgraf kommt drei Meilen vor Paris an, Reynaldos sorgt in seinem Auftrage für das Aufschlagen eines Lagers, Sevilla und die Mutter des Baldovinos kommen zum Markgrafen, ebenso viele Ritter aus Paris. Als der Kaiser von der Ankunft des Markgrafen hört, beruft er seinen Rat, lässt den Grafen d'Irlos nochmals die Bitten des Markgrafen vortragen und ernennt dann die Richter.

Wie man sieht, ist Lope seiner Quelle genau gefolgt, wenn auch nicht so Schritt für Schritt, wie am Ende des II. Aktes; er hat mehrere Szenen hinzugefügt: alle diejenigen, in welchen Sevilla auftritt und die, in der der Graf d'Irlos dem Markgrafen Bericht erstattet; durch letztere ist die Erzählung der Romanze von der Ernennung der Richter durch Karl ersetzt. Der Grund für diese Abweichung ist ziemlich klar; wäre Lope der Romanze genau gefolgt, so hätten wir den Markgrafen und Sevilla kaum noch zu Gesicht bekommen, hätten also gar nicht gesehen, welchen Eindruck die Ermordung des Baldovinos auf seine Gemahlin gemacht hat. — Ferner hat Lope die Art und Weise erfunden, wie Oliveros Carloto verhaftet; von einer derartigen Überlistung steht nichts in der Romanze. — Kleinere Abweichungen sind, dass bei Lope aus dem Duque Sanson de Picardia ein Duque de Alanson geworden ist und dass bei ihm die Mutter Baldovinos' nicht auftritt.

Wörtliche Übereinstimmungen bezw. Entlehnungen finden sich nur in der Audienzszene; ich setze auch diese Szene hierher, indem ich unten die entsprechenden Stellen der Romanze zum Vergleich abdrucke:

Irl.: ¡Señor, licencia me dad![1])
Vasallo, señor, soy vuestro,
De Francia soy natural,
No os enojéis, si hablo mal,
Que sois rey y amparo nuestro.
Carl.: Decid, conde, qué queréis;[2])
Que al amigo y enemigo
A escuchar igual me obligo.
Hablad y no os receléis;
Que por amistad guardar,
Al amigo siempre escucho,
Y al enemigo por mucho
Que dél me puedo avisar.
Irl.: Seguro en esa palabra
Sabed, gran señor, que vengo
Solo á demandar justicia
De Carloto el hijo vuestro,[3])
Que al infante Baldovinos
Con engañoso concierto
Mató en las sierras de Ardenia
Con otros dos caballeros
Por casarse con su esposa,
Que no por agravios hechos:
Que si por agravios fuera,
Justamente fuera muerto.
Deste delito se quejan
Con lágrimas y con ruegos
Muchos hombres de linage,
Que son sus padres y deudos.
El marques Danes Urgel,
Señor, se queja el primero,
Que es de la reina Ermelina

---

[1]) R. 57. Tu vasallo soy, señor,
Y de Francia naturale;
Pues vengo por mensajero
Licencia me manda dare
Para decir mi embajada,
Si no recibes pesare. —

[2]) 65. Decid, Conde, qué quereis,
Pues no os cumple recelare;
Bien sabéis qu'el mensajero
Licencia tiene de hablare:
Al amigo y enemigo
70. Siempre se debe escuchare,
Por amistad al amigo,
Y al otro por se avisare.

[3]) 87. La embajada que yo traigo
Es justicia demandare
Del infante Don Carloto,
Tu propio hijo carnale.
Dicen que él mató sin culpa
A Valdovinos el infante
— — — — — — — — — — —
95. Y matóle con aleve
Con engaño y falsedade,
Rogándole que se fuese
Con él á le acompañare.
Por casarse con su esposa
100. Dicen que le fué á matare:
De este delito se quejan
Muchos hombres de linaje,
Que son parientes del muerto,
Y se sienten de tal male.
105. El marques Danes Urgel
Se muestra más principale.
Por ser tio de Valdovinos,
Hermano del Rey su padre.
Demas de ser su pariente,
110. Tiene muy mayor pesare,
Porque lo halló herido,
Casi á punto de espirare,
En un bosque muy esquivo,
Apartado de lugare.
115. El mismo le contó el caso,
A él se fué encomendare,
En sus brazos espiró,
Razon es no le olvidare.
Y ese maestre de Rodas
Urgel de la fuerza grande
Que es primo del Marques,
Tio tambien del Infante:
Y ese duque de Baviera
Don Naimo el singulare,
125. Abuelo de Valdovinos,
Padre carnal de su madre

Hermano y tio del muerto.
Hallóle en un bosque herido,
En cuyos brazos muriendo
Le contó la triste historia
Y lamentable suceso.
Tambien el maestre de Rodas,
Del marques primo, á los cielos
Y á vos se queja, buen Carlos,
De ese valor satisfecho.
Tambien de Baviera el duque,
De Baldovinos abuelo,
Porque es padre de su madre:
Justicia os está pidiendo
El rey de Sansueña caro,[1])
Noble, aunque alarbe soberbio,
Por ser padre de Sevilla
Y Baldovinos su yerno.
Sin estos, invicto Carlos,
Otros muchos caballeros,
Los unos por amistad,
Los otros por parentesco.
Sobre todos Ermelina,
Su madre, y todos diciendo,
Que se partirán de Francia,
Y pasarán á otros reinos,
Sino les guardas justicia,
Conforme á lei y derecho,
Amparándolos en ella
Como cabeza y gobierno.
El es caso abominable,
Pero mira al padre immenso
Que no perdonó á su hijo
Siendo inocente cordero:
Y el tuyo es hombre culpado
Por el más notable yerro,
Que han escrito y visto agora
Los antiguos y modernos.
Acuérdate de Trajano
Y del castigo estupendo
Que hizo en el hijo propio
Para dejarnos ejemplo.
¡Guarda, no te culpe el mundo,
De quien eres claro espejo!
Que per eso al rey le dan
Una espada con el cetro.
Respóndenos, gran señor,
Y partirémos con esto,
Adonde el Marques aguarda
Triste, afligido y suspenso.

Rold.: ¡Qué suspenso que ha escuchado,
La mano en la barba asida!
Temo, príncipe, tu vida,
Pero moriré á tu lado.

Carl.: Si lo que habéis dicho, Conde,[2])

---

[1]) R. 127. Y ese rey de Sansueña,
Tu vasallo naturale,
Padre de la infanta Sevilla
130. Que cristiana se fué á tornare
Por amor de Valdovinos
Para con él se casare;
Y otros muchos caballeros
Tambien se van á quejare
135. Los unos por parentesco
Los otros por amistade;
Sobre todos esa reina
Doña Ermelina, su madre.
Tus naturales y extraños
Tambien te envían á suplicare.
— — — — — — — — — —
144. Dejarán su naturale,
Y se partirán de Francia
A otros reinos á morare.

[2]) 169. Si lo que habéis dicho, Conde,
Se puede hacer verdade,
¡Más quisiera que mi hijo
El caso es abominable,
Y terrible de contare;
Y si tal cosa es, señor,
150. Bien lo debes castigare.
Acuérdate de Trajano
En la justicia guardare,
Que no dejó sin castigo
Su único hijo carnale.
— — — — — — — — — —
157. Si niegas, señor, justicia,
Mucho te podrán culpare,
Que tal caso como este
160. No es para dejar pasare.
¡Mira bien, señor, en ello!
Respuesta nos manda dare. —

Es verdad, yo más quisiera
Que mi hijo el muerto fuera,
Y á mayor piedad responde.
El morir es una cosa
Natural al que es mortal,
Mas la memoria del mal
Hace la muerte afrentosa.
Dél que muere con afrenta
La muerte, muerte se llama:
Que el muerto con buena fama
La vida pasada aumenta.
Decidle, Conde, al marques
Y á cuantos con él están
Que en mi justicia verán,
Si es Carlos padre y rey es;
Que yo dejaré un ejemplo
De quien soy, que al mundo espante
Y que á Trajano adelante
Y á cuantos con él contemplo.

Venga á hacer esto verdad,
Forme querella á su instancia,
Como es costumbre en Francia,
Usada de antiguedad.
Que haré justicia sin daño
Así al pobre como al rico,
Así al grande como al chico,
Al propio como al estraño.
Yo dejaré tal memoria,
Puesto que mi hijo sea,
Que escrita en sangre se lea
En largos siglos mi historia.

Alans: ¡Dadnos, señor, esas manos,
O los piés que es más razon!

Carl.: Esto, duque de Alanson,
Hacen los reyes cristianos.

Alans: Siempre, señor, se ha tenido[1])
De tu valor confianza,

Fuera el muerto sin dudare!
El morir es una cosa
Que á todos es naturale,
Y tambien al extranjero,
Como al propio naturale.
Más quiero dejar memoria
De grande riguridade,
Que dejar sin dar castigo
Al que comete maldade,
Aunque sea mi propio hijo
Que me tenía de heredare.

[1]) R. 213. Siempre, señor, confiamos
De tu ínclita bondade,
Tal respuesta habías de dare;
Mas porque el caso requiere
En si mesmo gravedade,
Y por ser cosa de hijo
Tú no lo debes juzgare,
El marques Danes Urgel
Te envía á suplicare,
Que porque él tiene jurado
De en poblado nunca entrare
Hasta que alcance derecho
De Carloto el infante,
Y él mismo tiene de ser
El que lo ha de acusare,
Que no quieras ser presente
Para haber de sentenciare;
Mas que nombres caballeros
Que puedan determinare,

Decidle, Conde, al Marques
Y á cuantos con él estane;
Que el pesar que desto tengo
No lo puedo demostrare:
Mas yo daré tal exemplo
En esta muerte vengare,
Que la pena del delito
Sobrepuje á la maldade,
Porque todos se escarmienten
Cuantos lo oyeren nombrare.
Vengan á pedir justicia,
Que yo la haré guardare
Como es costumbre de Francia
Usada de antigua edade.
Si buena verdad trujeren
En mi corte se verae;
Do mi persona estuviere
La justicia será iguale,
Así al pobre como al rico,

Que por mantener justicia
Tu sangre no perdonaras.
El caso es grave, y no es justo
Que juzgues tu propia causa,
Aunque tan cristiano rey
Mayor justicia guardara.
Y ansi el marques te suplica
Que, porque él juró en un ara
Que no ha de entrar en poblado,
Miéntras justicia no alcanza,
Y porque él mismo ha de ser,
Quien en el campo, y no en salas,
Proponga la acusacion
Desta querella y demanda,
No quieras estar presente
A la sentencia, que basta
Nombrar caballeros nobles
Segun costumbre de Francia:
Y que los que tu nombrares
Firme juramento hagan,
Que administrarán justicia
Guardando verdad sin falta;
Y que en el campo señales,
Dónde las partes entrambas
Por ejecucion final
Respondan y satisfagan.
Y porque el marques trae gente
Para su defensa y guarda,
Y entre ellos viene Reynaldos,
Que ofende el conde de Brava,
Pide que le des[1]) seguro,
Que ya han partido de Mantua
Y de Paris vienen cerca
Fiados en tu palabra.
Carl.: Esa doy, y el marques venga
De guerra ó paz á su gusto,
Que mi amparo en esto es justo,
Que desde agora le tenga.
Este anillo os doy en fe,
Nombrad vosotros jueces.

Die 3. Romanze (Duran 357) enthält das Urteil der Richter, den vergeblichen Versuch Rolands, seinen Freund zu retten, und die Hinrichtung Carlotos. Hier hat Lope starke Abweichungen: bei ihm wird Carloto nur zur Enthauptung verurteilt, in der Romanze soll er vorher noch von einem Pferde geschleift, nachher geviertelt werden; Lope

Segun costumbre de Francia.
— — — — — — — — — — —
239. Y que hagan juramento
De administrar la verdade,
Y tu majestad provea
De señalar un lugare
En el campo, sin poblado
A do se haya de juzgare
245. Para oir ambas las partes
Hasta ejecucion finale.
Porque el Marques trae gentes
Para se haber de guardare
— — — — — — — — — — —
253. Y entre ellos viene Renaldos,
El señor de Montalvane,
El cual está puesto en bandos
Con tu sobrino Roldane
— — — — — — — — — — —
263. Pide, señor, le asegures
Y á cuantos con él vernane,
Miéntras que el pleito durare
Seguro les mandes dare
Para venida y estada,
Y despues para tornare.
— — — — — — — — — — —
291. El Marques venga seguro
Y cuantos con él vernanen
Venga si quiera de guerra,
O como le placeare,
295. Yo lo tomo so mi amparo,
So mi corona reale.
Porque más seguro venga
Este mi anillo tomade:
Todo lo que yo os prometo
300. Siempre hallaréis verdade:
La licencia que pedís
Soy contento de os la dare.

[1]) Text: de.

lässt Carloto würdig sterben und hat eine ziemlich ausführliche Erzählung von seinem Tode, die Romanze ist in Bezug darauf sehr kurz und sagt garnichts Näheres; dagegen stellt sie ausführlich dar, wie Rolands Plan zur Rettung Carlotos misslingt: ein Brief Rolands an Carloto fällt in die Hände des Condestable Renaldos de Belanda (der Name fehlt bei Lope); dieser giebt ihn dem Kaiser, welcher wiederum den Markgrafen und Reynaldos davon benachrichtigt; diese verhindern dann durch grosses Truppenaufgebot jeden Versuch zu einer Befreiung. Bei Lope dagegen ist alles viel einfacher (s. oben die Inhaltsangabe). Ein Bruder Carlotos wird in der Romanze gar nicht erwähnt, ebenso nicht der Tod Galalons. Die Namen der Richter (sie werden im Drama zweimal aufgezählt 161ᵛ und 162ᵛ) sind dieselben, nur ist Lope dabei etwas weniger ausführlich als die Romanze. — Wörtliche Anklänge finden sich im Urteil, das wie eine verkürzte Fassung desjenigen in der Romanze aussieht, nur der Schluss, in dem die Todesart Carlotos bestimmt wird, ist verschieden.

Dass Lope in seinem Drama Romanzen benutzt hat, wird durch die vorstehenden Ausführungen klar geworden sein; die nächste Frage muss nun die sein, ob die uns erhaltenen Romanzen vom Marques de Mantua Lopes Quellen waren oder etwa eine andere uns jetzt verlorene Version derselben. Sicherlich wäre im letztern Falle die verlorene Version der erhaltenen sehr ähnlich gewesen; das beweisen die wörtlichen Übereinstimmungen, die sich zwischen den Romanzen und dem Drama zeigten. Dass es überhaupt noch andere Redaktionen gab, ist erstens bei Dichtungen dieser Art ziemlich selbstverständlich, zweitens wird es bewiesen durch solche Fragmente grösserer Romanzen, wie Dur. 358, 59 und durch die Citate im Don Quijote, cap. I 50, die nach Duran 355 Anm. 4 u. 5 aus einer solchen andern Redaktion stammen, endlich durch das Vorhandensein einer portugiesischen Romanze O Marquez de Mantua (bei Almeida—Garrett Romanceiro III), welche, wenn auch sicherlich eine Nachahmung spanischer Romanzen, doch auf eine andere

Version hinweist als die uns vorliegende. Finden sich nun bei Lope Abweichungen von den uns erhaltenen Romanzen, die sich nicht aus dramatischen Gründen erklären lassen, so wäre doch sehr leicht möglich, dass er diese aus einer andern Version, die ihm dann als Quelle gedient, entlehnt hätte. Noch wahrscheinlicher würde dies werden, wenn sich nachweisen liesse, dass sich diese Abweichungen auch an den Orten finden, wo man die Quelle der Romanzen selbst vermutet.

Dahin gehören zunächst einige kleinere Verschiedenheiten: in der Romanze ist der Marques der Bruder von Baldovinos Vater (356, 107), bei Lope der seiner Mutter (s. die Stelle oben), bei Lope hat Carloto 3 Gehilfen beim Mord, in der Romanze 2; bei Lope wird Roland auf 6 Jahre verbannt, in der Romanze nur auf 1 Jahr; der Vorsitzende von Carlotos Richtern ist in der Romanze der Condestable Renaldos de Belanda, bei Lope Dardin d'Ardeña. Diese Widersprüche mit der Romanze sind indessen nicht sehr wichtig und könnten Gedächtnisfehler sein, wichtiger sind die Einführung des Verräters Galalon und die Vorgeschichte des Baldovinos und der Sevilla. In der Romanze trägt Galalon gar keine Mitschuld an Carlotos Verbrechen; zu welchem Zweck sollte Lope diese Figur selbst eingeführt haben? Die Schuld Carlotos wird doch dadurch, dass böser Rat ihn verführt, nicht kleiner, nur Carloto selbst schwächlicher. Das Motiv des persönlichen Hasses Galalons gegen Baldovinos ist übrigens sehr schwach: er ermordet den Infanten, weil einer von dessen Verwandten ihm einmal eine Ohrfeige gegeben hat. (152^{v} 6.) — Ferner war bei Lope Baldovinos in Sansueña gefangen, dort verliebte sich Sevilla in ihn und bewog ihren Vater, ihn gegen Lösegeld freizulassen. Baldovinos verspricht, sie zu heiraten, wenn sie Christin würde, das wird sie auch mit Erlaubnis ihres Vaters, und so kommt die Heirat beider zu stande (fol. 151^{v}). Die ganze Werbung hat 6 Jahre gedauert (fol. 148^{r} β 26). Die Romanzen wissen aber nur, dass Sevilla um Baldovinos willen sich taufen liess; eine Gefangenschaft des Helden erwähnen sie gar nicht. Hat nun Lope

diese beiden Züge erfunden? Es ist ja möglich; aber ich halte es doch nicht für wahrscheinlich. Ein Grund, warum Lope hier etwas zu seiner Quelle hinzuerfunden hätte, ist doch nicht abzusehen. Ihre Hauptstütze aber erhält die Vermutung, dass diese Züge sich schon in Lopes Quelle fanden, durch das Folgende. Es ist bekannt (meines Wissens zuerst von Wolf in der Primavera erwähnt), dass Baldovinos eine Vermischung zweier Gestalten der französischen Heldensage ist, des natürlichen Sohnes Ogiers des Dänen, Baudouinet, der von Karls Sohn beim Schachspiel erschlagen wird und des Halbbruders Rolands Baudouin, der die schöne Sachsenfürstin Sibille, die Gemahlin Guiteclins, liebt. Wie kamen nun aber diese französischen Gestalten nach Spanien? G. Paris, Hist. poét. S. 210 Anm. 2 hält für wahrscheinlich, dass die direkte Quelle der Romanzen italienisch ist und verweist auf das franko-italienische Gedicht in Venedig und den Libro del Danese, in denen Charlot Baudouin auf der Jagd tötet. Das letztere trifft allerdings nur auf das franko-italienische Gedicht zu; im Libro del Danese, sowie in der prosaischen Erzählung von Ogier, welche das 3. Buch der Storie di Rinaldo bildet, wird, wie aus den Analysen in Rajnas Aufsatz Uggeri il Danese nella letteratura romanzesca degl' Italiani (Romania II—IV, die betr. Stellen III 34 ff.) hervorgeht, Baudouin beim Turnier von Charlot erschlagen und zwar auf Anstiften Ganelons, der voll Hass gegen Ogier und Neid auf seine Grossthaten, dem Sohne Karls einflüstert, letzterer wolle den jungen Baudouin zu seinem Erben machen. Im franko-italienischen Gedicht ist Ganelon am Morde Baudouins unschuldig. Damit wäre gezeigt, dass in italienischen Darstellungen der Ogiersage, d. h. an dem Orte, wo die spanischen juglares, denen wir die Romanzen vom Markgrafen von Mantua verdanken, ihre Kenntnis der Sage geschöpft haben sollen, Ganelon dieselbe Rolle spielt, wie bei Lope. Der Schluss liegt demnach nahe, dass es auch Versionen der Romanzen gab, in denen Ganelon die Rolle des Anstifters zum Morde spielte, und dass diese Lopes Quelle waren. Trotzdem möchte ich auf diesen Schluss nicht allzuviel Ge-

wicht legen; Lope konnte die Rolle Galalons auch anders woher kennen lernen und zwar aus der Einleitung zu dem oben besprochenen Roman Libro de don Reynaldos. In dieser hat nämlich der Verfasser eine Genealogie Karls des Grossen und seiner Hauptheldeu, zum besseren Verständnis des Romans, vorausgeschickt und darin heisst es unter ausdrücklicher Berufung auf den Libro del Danese: „Carloto murió muy mancebo, e por los nefandissimos e abominables tractos de Galalon, porque él ordenó e suadió a don Carloto que matasse a Baldovinos, un hijo de don Danes etc.“ — Die Gefangenschaft des Baldovinos aber und seine Heirat mit der Heidenprinzessin Sibilia findet sich in einem provenzalischen Gedicht erwähnt — und das scheint mir auch dafür zu sprechen, dass die Quellen der Romanzen nicht ausschliesslich in Italien zu suchen sind — nämlich in der Vida de sant Honorat von Raymon Feraut. Dort wird erzählt — die betr. Stelle ist bei G. Paris a. a. O. S. 496, Appendice XI abgedruckt — wie Karl mit seinen 12 Gefährten, darunter Baudouin, in die Gefangenschaft Aygolants gerät, wie sie 3 Jahre in der Gefangenschaft schmachten, bis endlich der hl. Honoratus für seine wunderbare Heilung der wahnsinnigen Tochter Aygolants, der schönen Sibilia, Königin von Sansuenha, ihre Befreiung erlangt. Dann verliebt sich Sibilia in Baudouin, der später ihr Gatte wird. Die Gefangenschaft des Baldovinos und seine Heirat mit der Tochter des Königs, dessen Gefangener er ist, findet sich also schon in diesem provenzalischen Gedicht, und es ist daher unwahrscheinlich, dass Lope sie von neuem erfunden hat; sie wird sich vielmehr schon in der von ihm benutzten Romanzenversion gefunden haben. Natürlich ist die Vida de sant Honorat nicht selbst die Quelle der Romanzen gewesen, Feraut hat jene Erzählung höchst wahrscheinlich aus uns verlorenen Chansons de geste geschöpft (Paris, a. a. O. 291, Hosch, Quellen der provenzalischen Lebensbeschreibung des hl. Honoratus, Berlin Diss. 1877 S. 17), und diese Chansons haben auch einen Reflex in den spanischen Romanzen hinterlassen.

Ich glaube daher, dass Lopes Vorlage die Romanzen vom Marques de Mantua in einer von der uns erhaltenen etwas verschiedenen Version waren, sicher fand sich in dieser verlorenen Version eine Anspielung auf die Gefangenschaft des Baldovinos in Sansueña, jedenfalls war auch in ihr Galalon der Anstifter des Mordes; der Tod Galalons freilich, wie ihn Lope erzählt, widerspricht allen Volkstraditionen und ist wohl von dem Dichter zur Wahrung der poetischen Gerechtigkeit erfunden.

Obwohl der Stoff des Dramas durch die Romanzen sehr bekannt und beliebt war, scheint er doch sonst dramatisch kaum behandelt zu sein. Barrera führt nur noch ein Stück auf und zwar ein portugiesisches von Baltasar Diaz (s. u.). Eine Parodie des Stoffes (nicht von Lopes Drama) ist Cancers Burleske „La Muerte de Baldôvinos“ (s. u.). Bemerkenswert ist noch, dass in Guevaras Diablo cojuelo cap. IV der Dichter, über den sich Guevara da lustig macht, gerade ein Stück über den Grafen von Mantua verfasst hat.

6. El Casamiento en la Muerte.

Dies Stück, auch unter dem Nebentitel Hechos de Bernardo del Carpio bekannt, steht im 1. Teil von Lopes Komödien, von welchem es nach Barrera 437 f. 10 Ausgaben giebt (von 1604 4 verschiedene in Valencia, Madrid, Valladolid, Zaragoza, ferner Valencia 1605, Antwerpen 1607, Valladolid 1609, Mailand 1617, Zaragoza 1624. Endlich steht noch in den Comedias de Lope de Vega, Sevilla (Barrera 451) ein Stück La peña de Francia, das nach Barrera mit dem Casamiento identisch ist. Auch die verlorene Comedia Roncesvalles ist wohl unser Stück (s. oben S. 3). In der Ausgabe von Valladolid 1604, nach der ich zitiere, steht das Stück 198^r—225^r.

Das Drama gehört zu den bekannteren unseres Dichters. Schack II 273—76 giebt eine ziemlich ausführliche Analyse, ebenso Lafond S. 161 ff. Schaeffer I 182, Klein X 480 f. Von E. Baret ist es überdies in französische Prosa übersetzt worden (s. o. S. 5); freilich nicht ganz vollständig. Bernardos

und Bravonels Vision vor der Schlacht bei Roncesvalles, die Rede Durandartes vor seinem Tode und noch manches Andere fehlt oder ist gekürzt, ohne dass der Übersetzer davon ein Wort sagt.

Es ist danach wohl überflüssig, noch einmal eine Analyse des ganzen Stückes zu geben; zur Orientirung sei nur bemerkt, dass Akt I schildert, wie die spanischen Barone, Bernardo an der Spitze, sich dem Vorhaben Alfonsos des Keuschen, Karl den Grossen zu seinem Nachfolger zu ernennen, widersetzen und wie Bernardo selbst als Gesandter am Hofe Karls Alfonsos Versprechen zurücknimmt. Akt II stellt die Schlacht von Roncesvalles und Rolands Tod dar, Akt III zunächst den Untergang der letzten Franzosen auf der Peña de Francia. Dann folgt Alfonsos erneuter Wortbruch gegen Bernardo, dem er die Freilassung seines Vaters zugesichert hatte, seine Rettung vor dem Tode auf der Jagd durch Bernardo, der nun endlich von dem König die oft versprochene Freigabe seines Vaters erlangt, diesen aber tot vorfindet. Die letzte Szene (sie hat dem Drama den Namen gegeben) ist die berühmte von der „Hochzeit im Tode".

Genauer mögen einige Szenen besprochen sein, von denen in den bisherigen Analysen nicht viel zu finden ist, weil sie nämlich zu der Haupthandlung in gar keiner Beziehung stehen, die aber gerade für die Gestaltung der Karlssage bei Lope interessant sind: die Szenen an Karls Hofe. — Es handelt sich da im I. Akt hauptsächlich um die Liebe Durandartes zu Belerma. Belerma ist auf ihre Freundin Flordelis eifersüchtig, und letztere bestärkt sie auch noch in ihrer Eifersucht, sodass Belerma den ihr unwandelbar treuen Durandarte recht schroff behandelt. Von Flordelis erfährt er den Grund; sie erzählt ihm, sie habe seine Geliebte nur zum Vergnügen eifersüchtig gemacht und beansprucht auch noch seinen Dank dafür, da Eifersucht die Liebe sehr steigere. Durandarte sieht seine Dankverpflichtung allerdings nicht recht ein, aber es klärt sich doch alles wieder aufs schönste auf. Dann bekommt Durandarte mit Oliveros Streit über die Farben, die er beim Turnier tragen will. Beide fordern

Diese Verse spielen auf ein historisches Ereignis an: am 19. Mai 1434 wurde auf der Peña de Francia, dem höchsten Gipfel der Sierra de Francia, einer Gebirgskette, die sich in der Provinz Salamanca zwischen Plasencia und Ciudad Rodrigo hinzieht, von einem Franzosen Simon Vela ein Marienbild gefunden,[1]) eine Kapelle, die man an der Fundstelle für das Bild errichtete, wurde bald ein sehr besuchter Wallfahrtsort und blieb es bis ins 19. Jahrhundert. Jetzt freilich soll die Kapelle verlassen sein und Wallfahrten nach ihr kaum noch stattfinden (s. Quadrado, Salamanca, Avila y Segovia, Barcelona 1884 cap. VIII, in España, sus monumentos y artes etc.). Natürlich mögen bald Sagen entstanden sein, um zu erklären, wie das Bild dahingekommen. Baret a. a. O. 319 Anm. behauptet, eine Tradition führe dies und den Namen des Gebirges darauf zurück, dass nach der Schlacht bei Jeres einige Franzosen mit Rodrigo sich auf die Peña geflüchtet hätten, Lope habe eine andere Tradition angenommen, die sicher nicht weniger poetisch sei. Leider sagt aber Baret nicht, woher er das hat; eine Tradition, welche die Peña mit Rodrigo verknüpft, bestand; dass es aber vor Lope eine Tradition gab, welche Bild und Namen des Felsens mit der Niederlage der Franzosen bei Roncesvalles verband, glaube ich nicht. Bei Muñoz y Romero, Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos etc. de España, Madrid 1851, Artikel Peña de Francia, sind drei alte Schriften aufgeführt, welche die Auffindung und die Wunder des Muttergottesbildes berichten. Zugänglich war mir von diesen nur die jüngste: Historia de la admirable invencion y milagros de la thaumaturga imágen de N. S. de la Peña de Francia von Fray Domingo Cavallero, Salamanca 1728 (gedruckt auf Kosten des Klosters, dessen Schutzheilige Unsere liebe Frau von der Peña de Francia war). Der Verfasser bespricht in cap. III und VII die Fragen, wie der Felsen zu seinem Namen und das Bild auf den

[1]) Die Auffindung des Bildes durch diesen Simon Vela bildet eine Episode in Tirso de Molinas Drama La peña de Francia.

Felsen gekommen sei und erwähnt mehrere Traditionen, keine davon knüpft sich aber an Roncesvaux. Indessen wurde das Bild mit Karl dem Grossen in Zusammenhang gebracht. S. 12 heisst es: „Dizen otros ..... que quando Carlo Magno vino à España contro los moros, llegò en su seguimiento hasta esta sierra, donde se avian refugiado muchos Christianos, a los quales librò de la Morisma, y en memoria de este gran beneficio ..... dieron a la Sierra nombre de Francia. Y añaden que este Christianissimo Emperador trahia con sigo la Santissima Imagen de N. S. ..... en cuya presencia se le dezia Missa, quando avia de entrar en alguna batalla contro los Moros: Y que estando en aquella Sierra, fuè revelado à un santo Arçobispo, que era voluntad de N. S. quedarse en ella, escondida: y que se executò, como se mandava". Bringt diese Tradition das Bild mit Karl dem Grossen in Zusammenhang, so bietet eine andere in den Geschehnissen Ähnlichkeit. Danach soll Mitte des 8. Jahrhunderts ein französischer Graf Teobaldo, aus Frankreich von Karl Martell vertrieben, nach Spanien gekommen sein und mit seinen Leuten die Gegend der Sierra, die dann nach ihnen de Francia genannt wurde, bevölkert haben. 812 machten nun die Mauren einen Vorstoss gegen diese Gegenden, die Bewohner flüchteten auf die Sierra und nahmen ihren Bischof, sowie die am meisten von ihnen verehrten Bilder mit. Sie verschanzten sich auf dem höchsten Felsen und verteidigten sich da so tapfer, dass dieser Felsen den Namen Peña de Francia erhielt, wie das ganze Gebirge schon Sierra de Francia hiess. Schliesslich mussten die Christen aber doch den Fels räumen, sie vergruben ihre Bilder und zogen nach Ciudad Rodrigo. Unterwegs wurden sie alle niedergehauen (vgl. Cabañas, Historia de la ciudad de Ciudad-Rodrigo, ebd. 1861, cap. VI. f.).

Cavallero erwähnt diese Tradition nicht, sicher hätte er aber eine solche, welche das Bild mit Roncesvalles in Zusammenhang brachte, nicht übergangen, da er ja über die Beziehungen des Bildes zu Karl dem Grossen lang und breit spricht. Aber eine solche bestand jedenfalls nicht, sind doch

die Örtlichkeiten von Roncesvalles und der Peña schon viel zu weit von einander entfernt, als dass das Volk jemals daran gedacht haben könnte, beide in Zusammenhang zu bringen. Erst Lope hat das gethan, und zwar hat er sich jedenfalls der Tradition über den Untergang der christlichen Bewohner der Sierra erinnert, damit aber zugleich die Überlieferungen betreffs Karls des Grossen wenigstens in so weit verschmolzen, dass er an Stelle der vor der maurischen Invasion fliehenden Christen französische Versprengte von Roncesvalles setzte. Hat dem Dichter eine schriftliche Quelle vorgelegen, was durchaus nicht der Fall gewesen zu sein braucht, so wird es die (anonyme) Historia y milagros de N. S. de la Peña de Francia, Salamanca 1567 (s. Muñoz a. a. O.) gewesen sein. Dass gerade Dudon die führende Rolle in der Episode übertragen wurde, hängt wohl damit zusammen, dass er bei Bojardo und Ariost als der fromme Paladin gilt.

Hoffentlich ist durch diese Ausführungen die Kenntnis der Quellen von Lopes Drama wenigstens in etwas gefördert, Gewissheit würde sich über manche Fragen ja erst durch Hinzuziehung von Cuevas Stück und der beiden Epen von Alonso und Villena gewinnen lassen; immerhin ist es nach dem, was Milá y Fontanals a. a. O. allerdings sehr kurz von letzteren sagt, nicht sehr wahrscheinlich, dass sie Züge für das Drama geliefert hätten. Darauf, dass überhaupt noch andere Quellen als die von mir namhaft gemachten vorlagen, deutet folgender Zug: Bernardo verlangt vom Maurenkönig Marsil die Hand der Nichte des Kaisers von Konstantinopel, die in seiner Gewalt sei, seit dessen Bruder Paleologo nach Spanien kam (Casamiento 204), späterhin prophezeit Castilien dem schlafenden Bernardo auch, dass diese Prinzessin, die da Hermelinda von Toledo genannt wird (213$^{r}\beta$), seine Gemahlin werden würde. Einen Einfluss auf die Handlung hat nun diese geplante Heirat ganz und gar nicht, dass Lope sie erfunden hat und sich als Braut gerade eine Prinzessin von Konstantinopel ausgesucht hat, ist auch eben deshalb nicht sehr wahrscheinlich; einzelne Romanzen geben Bernardo

zwar eine Geliebte (632), aber eine ganz andere. Es ist daher wohl zu vermuten, dass Lope aus einer seiner Quellen, in der sich vielleicht weitere Verwicklungen an Bernardos Werbung knüpften, Namen und Geschlecht dieser zukünftigen Gattin seines Helden herübergenommen hat. — Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Lope der Bernardo-Sage folgende Züge hinzugefügt: das Auftreten Bernardos am Hofe Karls als Gesandter, um das übereilte Anerbieten Alfonsos zurückzunehmen, die Rettung Alfonsos auf der Jagd durch Bernardo und die Szenen der Hochzeit im Tode, weggelassen hat er dagegen den Zug, dass Bernardo sich gegen den undankbaren König empört. Die Verlegung von Bernardos Thaten bei Roncesvalles an das Ende statt an den Anfang seiner Laufbahn lag sehr nahe und mag daher nicht von Lope zuerst vorgenommen sein.

7. Melisendra.

Dieser Entremes steht in 2 Ausgaben des I. Teiles von Lopes Comedias, in der von Valencia 1605 und der von Valladolid 1609. Er hat 2 ziemlich kurze Akte und behandelt parodistisch die Befreiung der in Sansueña gefangenen Tochter Karls, Melisendra, durch ihren Gemahl Gayferos. Der Stoff ist aus Romanzen (Duran 376—87) bekannt, und Lope hat keine wesentlichen Veränderungen damit vorgenommen. Über den Inhalt ist nicht viel zu sagen: Im I. Akt sitzen Roland, Durandarte, Oliver und Gayferos beim Spiel, als der Kaiser mit Baldovinos kommt und seinem Schwiegersohn Vorwürfe darüber macht, dass er gar nicht an die Befreiung der gefangenen Melisendra denke. Gayferos will sofort sein Versäumnis gut machen; vor dem Aufbruch macht er aber noch Versuche, seine tapferen Gefährten anzupumpen, hat aber nur bei Roland Erfolg, der ihm, wenn auch nicht bares Geld, so doch sein Pferd leiht. Akt II führt uns zunächst nach Sansueña, wo wir den Klagen Melisendras lauschen dürfen; Gayferos erscheint auf der Bildfläche und befreit seine Gemahlin, was sehr einfach ist, da ihre Wächter so liebenswürdig sind, auf ihren Befehl sofort einzuschlafen. — Dann ist die

Szene wieder Paris, wo ein Bote dem Kaiser die glückliche Ankunft des neuvereinten Paares meldet, das dann von Karl selbst willkommen geheissen wird.

Wie man sieht, liegt die Komik kaum in den Geschehnissen, sondern vielmehr in der Art, wie diese uns vorgeführt werden. Motivierungen sind absichtlich durchaus vermieden, alles ist möglichst plump und grob zugeschnitten, und dadurch wird eine parodistische Wirkung gegenüber den Romanzen mit ihrer sprunghaften und sich nicht viel um Motivierungen kümmernden Darstellungsweise erzielt. Die Sprache der Helden ist möglichst grob und ihrer Stellung unangemessen, sie reden, wie vielleicht recht ungeschlachte Bauern reden würden. Ein Urteil über das Stück abzugeben, ist kaum möglich. Von Kunstwert kann ja bei der ganzen Gattung dieser Burlesken (denn das Stück gehört doch eher neben Stücke wie Cancers Muerte de Baldovinos und Mocedades del Cid als zu den eigentlichen Entremeses) kaum die Rede sein; ein solches Stück ist um so besser, je lustiger und unterhaltender es ist, und in welchem Grade diese Eigenschaften dem Stück zukommen, kann ein Ausländer, der naturgemäss die vis comica der spanischen Worte nur ahnen kann, nicht entscheiden.

Um wenigstens eine Idee von der Art des Stückes zu geben, setze ich 2 kurze Stellen des II. Aktes hierher. Die erste enthält die rührenden Klagen Melisendras um den fernen Gemahl:

Perseguida de cosas engañosas,
De pensamientos, gustos y de antojos
Y de pulgas que son muy maliciosas,
Los cabellos sin peine y con abrojos
Y de sarna las manos con esposas,
De chinches y garrapatas y piojos,
Y todo hasta que pueda ir a veros
No se me olvidará mi don Gayferos.

Das Zweite ist die Begrüssung der beiden Gatten:

G: Gayferos soy señora. — M: ¿Es posible que tal siento?
¡Mi regalo! — G: ¡Mi contento!
M: ¡Mi jarro! — G: ¡Mi cantimplora!
M: ¡Mi ballesta! — G: ¡Mi bodoque!
M: ¡O cabe mío! — G: ¡O mi toque!
M: ¡Mi ochavo! — G: ¡Mi dinguindux!
M: ¡O mi primero! — G: ¡O mi flux!
M: ¡Mi ciruelo! — G: ¡Mi albercoque!
etc. — etc.

III. Die Karlssage bei Lope.

Wie Lope Stoffe, die er aus der Karolingersage entnahm, behandelte und weiterbildete, haben die Analysen der besprochenen Dramen gezeigt. Auf den folgenden Seiten will ich versuchen zusammenzustellen, was Lope überhaupt von der Karolingersage wusste; dabei wird sich zeigen, welche Personen derselben er kannte, wie weit ihm ihre Schicksale vertraut waren, kurz was für ein Bild er sich von Kaiser Karl und seiner Umgebung machte. Man darf nun nicht erwarten, dass Lopes Kenntnis der Karolingersage eine so umfassende und so geordnete war, wie er sie zweifellos etwa von der griechischen Heldensage hatte; die eigentlichen Quellen der Karlssage waren ihm ja unbekannt; was er davon wusste, hatte er aus italienischen Epen, spanischen Romanzen und Romanen, also aus zweiter und dritter Hand. Wir können ja auch nicht einmal absolut sicher feststellen, in welchem Umfange Lope die Karlssage kannte, da ja mehrere seiner Dramen aus demselben Sagenkreis verloren sind und es ausserdem sehr leicht möglich, ja wahrscheinlich ist, dass unter der Unzahl verlorener Dramen, die wir nicht einmal dem Titel nach kennen, sich noch manches hierhergehörige befand. — Selbst in dem, was erreichbar wäre, muss ich mir Beschränkung auferlegen, es fänden sich sicherlich in den anderen Dramen Lopes noch mancherlei Anspielungen auf die Karlssage, wenn sie auch sicherlich weit dünner gesäet sein werden, als die Anspielungen auf die antike Mythologie, die ja auf Schritt und Tritt begegnen. Aber ca. 600 Dramen mit immerhin unsicheren Aussichten auf Erfolg durchzusehen, ist mir nicht möglich, und so muss ich mich auf das beschränken, was sich in den vorher besprochenen Dramen findet.

Im Mittelpunkt steht natürlich auch bei Lope der Kaiser Karl der Grosse. Von seinen Eltern kennt Lope nur seinen Vater, dessen Namen er (s. oben 38) erwähnt und der in der Mocedad sogar noch auftritt. Schon hier liegt, wie oben ausgeführt, eine Abweichung von der Sage vor; Lope hat die Rolle, die in der Sage Karl selbst spielt, auf dessen Vater übertragen. Von Karls Mutter, von seiner Geburt, seinen bedrängten Jugendjahren weiss Lope nichts, nur den Aufenthalt in Toledo bei Galafre kennt er, wie abgesehen von den Palacios, deren Stoff ja für Lope mit Karl dem Grossen nichts zu thun hat, die oben (22) zitierten Stellen der Mocedad beweisen; ein Grund für Karls Aufenthalt in Toledo wird in der Mocedad nicht angegeben. — Von den Vorgängern Karls erwähnt Lope nur seinen „divino antecesor“ Clodoveo, der überdies noch santo genannt wird (Marques, 157 ^{ra}).

Karls Gemahlin ist Galiana, die einzige, welche unser Dichter kennt, von ihr hat Karl einen Sohn Carloto, dessen Geburt in der Mocedad erwähnt wird. In den andern Stücken wird nie wieder eine Gemahlin Karls erwähnt, wohl aber tritt (Marques) noch ein zweiter Sohn auf, Rodulfo, ein Name, der sich sonst nirgends findet. Auf mehrere Söhne Karls wird auch in den Pobrezas 70 ^{r} angespielt, wo Roland zum Kaiser sagt: „Esto te pido de mi parte, y esto . . . . Tus hijos y los grandes de tus reinos.“ — Ausserdem kennt Lope noch eine Tochter Karls Melisendra (nur im gleichnamigen Entremes), deren Gemahl Gayferos ist. — Brüder Karls werden nirgends erwähnt, wohl aber tritt eine Schwester auf, deren Namen aber nicht genannt wird: die Mutter Rolands, die Infantin der Mocedad. Ob Galalon, der öfter als Schwager Karls bezeichnet wird, der Gemahl dieser Schwester oder einer andern ist, sagt Lope nicht, jedenfalls wird Galalon nie Stiefvater Rolands genannt.

Karl tritt — nur die Mocedad bildet eine Ausnahme — stets als Greis auf. Sein Charakter zeigt in den einzelnen Dramen eigentümliche Verschiedenheiten; im Marques, wo er nach den betreffenden Romanzen geschildert ist, ist er der Fürst, wie wir ihn aus den ältesten Chansons de geste kennen,

von gewaltiger Majestät, streng gegen andere wie gegen sein eigen Fleisch und Blut, ein Herrscher, dem die Gerechtigkeit über Alles geht. In den andern Dramen (abgesehen von der Mocedad, wo er gar nicht hervortritt) ist sein Charakter so, wie ihn die späteren französischen und die italienischen Epen schildern, schwach und jedem fremden Einfluss leicht zugänglich, dabei aber hart und unversöhnlich. Da haben die Mainzer ihn fast vollständig in der Gewalt (Pobrezas); Roland, den er im Marques so energisch in seine Schranken zurückweist, macht ihm bittere und recht unehrerbietige Vorwürfe über die Wahl seiner Feldherrn (ebd.), seine Paladine belügen ihn und machen sich dann noch darüber lustig, dass er so leicht zu täuschen ist. (Casamiento 205^{r} α Montesinos: „Siempre te engañan traidores. ¿Qué más amistad deseas?") — Aber freilich nach aussen hin ist er selbst in diesen Dramen noch der ehrfurchtgebietende Fürst, für den selbst die trotzigen spanischen Granden noch Worte der Hochachtung haben (s. die Worte des Hernan Diaz, Casam. Anfang des I. Aktes, auch Bernardo ebd. 207^{v}: „Que puesto que tú (Carlos) seas claro príncipe, Famoso en guerra y paz, y que te ha dado Nombre de Cristianisimo la iglesia . . .").

Wodurch Karl seinen hohen Ruhm erworben hat, weiss Lope nicht. Keins der Dramen erwähnt oder schildert persönliche Heldenthaten von ihm; nur Hinweisungen auf Kriegszüge, die er unternommen, finden sich öfter; aber auch diese sind meist nur sehr allgemeiner Natur. Eine Ausnahme bildet nur die Anspielung der Pobrezas auf den Zug gegen die Bretagne (bezeichnenderweise in der auf Romanzen beruhenden Stelle, s. oben 56); dieser Zug wird in den erhaltenen Romanzen sonst niemals erwähnt, auch im Roman von Reynaldos nicht; über ein französisches Gedicht, das ihn feiert s. G. Paris 296. — Sonstige Anspielungen sind stets sehr unbestimmt, auf Kriege in Afrika deutet folgende Stelle hin Pobr. 56^{v} β: „Las africanas banderas Que tantas veces vencistes Cuando vistes sus riberas." Andere derartige Anspielungen noch unten.

Karls Kriege richten sich gegen die Sarazenen, nur

einmal (Casamiento) auch gegen christliche Spanier. Ein Anachronismus ist es, wenn Moc. 252 ^{ra} ein Soldat auftritt, der in Bayonne gegen die Engländer gedient hat. Von den blutigen Kämpfen, welche der Karl der Chansons gegen seine Vasallen zu führen hat, weiss Lope kaum noch etwas; die einzigen Andeutungen finden sich in den Pobrezas, wo Reynaldos sagt, nach dem Verlust seiner andern Besitzungen habe er Montalvan noch 10 Jahre lang verteidigt und allenfalls im Marques, wenn dieser schwört, im Notfall mit den Waffen die Rache für Baldovinos erzwingen zu wollen (in den Ogierepen kommt es wirklich dazu). Roland ebd. wagt seinen Vorsatz, Carloto mit den Waffen zu befreien, gar nicht auszuführen.

Die Hauptfeinde des Königs sind die „moros“, die spanischen wie die afrikanischen. Mit ihnen liegt er im steten Krieg, der aber durchaus nicht stets glücklich geführt wird. Wohl prahlt Reynaldos ganz am Anfang der Angélica damit, dass er die ganze Welt dem Kaiser unterworfen habe; wohl meint Roland in den Pobrezas (fol. 53 ^{r}), die Rente, die er aus den Kriegen gegen die Mauren von Marokko, Fez, Tafilete, Tarulante und von den lybischen Bergen beziehe, sei ihm sicherer als die von Anglante, aber die Thatsachen stimmen nicht zu den Prahlereien: als Karl von dem König von Marokko Tribut verlangt, fällt dieser mit ungeheurer Heeresmacht in Frankreich ein und verbreitet Schrecken bis nach Paris; die Schlacht gegen ihn geht beinahe verloren; in der Angélica sehen wir die Sarazenen sogar Paris selbst belagern. Da äussert sich sogar Karl selbst sehr entmutigt (fol. 226 ^{v}):

Pensaba yo ganar la casa santa
Y el gran sepulcro libertar de Cristo,
Poniendo mis banderas y mi planta
Debajo de la estrella de Calisto.
— — — — — — — — — — — —
Pensaba yo que el bárbaro africano
Echara de su casa en Berbería
Con el valor de alguna heróica mano
Y viene él mismo á echarme de la mía.

Bemerkenswert ist hier die Erwähnung des Planes zur Befreiung des heiligen Grabes. Verzweifelt hier Karl am Gelingen desselben, so lässt Lope an andern Stellen ihn schon glücklich durchgeführt sein. So sagt im Marques fol. 158 ^{r} Sevilla:

Invicto emperador, que mil naciones
Llaman con justa causa Carlo-Magno,
No porque de tus lises los pendones
Ha visto el fiero bárbaro africano,
No porque en la ciudad santa los pones,
Donde el sepulcro está de Dios humano,
Sino por la grandeza de tu pecho . . . . . .

Die Handlung des Marques ist allerdings zeitlich später als die der Angélica, doch darf man deshalb nicht denken, dass Lope die Einnahme Jerusalems in die Zwischenzeit verlegt hätte, denn derartige Widersprüche finden sich auch in einem Stück. So sagt Pobr. fol. 73^{r}a Armelin:

Ya conozco sus (de los pares) aceros — — — —
Ya sé que á Hierusalem Han llegado sus banderas;

ebd. 52^{r} rühmt sich auch Reynaldos selbst, das heilige Grab erobert zu haben, aber derselbe Reynaldos sagt auch am Anfang bitter, die Pairs seien samt und sonders verweichlicht, von einem Zuge gegen Jerusalem wolle niemand mehr etwas hören. — Mit einigen Maurenfürsten hält Karl übrigens auch Freundschaft, so mit dem König von Sansueña (Marques); mit Armelin wird wenigstens ein Bündnis geschlossen.

Dass Lope von den in den Sagen gefeierten Kriegsthaten Karls wenig wusste, erklärt sich, wenn man bedenkt, dass in seinen Quellen, italienischen und spanischen, von diesen kaum die Rede ist, dass er von seinen historischen Thaten auch nichts wusste, ist auch ziemlich natürlich, da seiner Zeit der historische Karl wohl überhaupt wenig bekannt war. Einen wie falschen Begriff Lope von der Zeit hatte, in der Karl lebte, zeigt ausser den zahlreichen Anachronismen, die bei der Aufzählung der Richter Carlotos im Marques und sonst unterlaufen, eine Stelle der Pobrezas, wo Lope nicht wie an der erwähnten Stelle des Marques durch

seine Quelle irregeführt werden konnte. Es ist das Todesurteil des Reynaldos (im Roman findet sich nichts derartiges): „Carlos primero, rey de Francia, Bretaña y Borgoña, emperador de Alemaña y señor de la casa santa de Hierusalem. A todos los príncipes cristianos y á todos mis vasallos salud.“ Dann folgt das Urteil, am Schluss folgendes Datum: „Dada en Paris á diez y ocho de Junio del año de nuestra salvacion de 1039. Carlos I.“

Mit der Kirche scheint sich Lopes Karl sehr gut zu stehen, ein geistlicher Würdenträger und Ratgeber in der Art des Turpin (diesen Namen erwähnt Lope nie) steht ihm zwar nicht zur Seite (ebensowenig ein weltlicher, welche Stelle sonst Naymo einnimmt), aber die Kirche hat ihm den Titel Cristianísimo gegeben, Casam. 207^{v} (in Wirklichkeit erst 1469 an Ludwig XI. verliehen), seine Frömmigkeit wird auch sonst oft betont, er als cristiano emperador angeredet und vom Grafen d'Irlos sogar „santo“ genannt: Marques 157$^{r}\alpha$: „como un Clodoveo santo, tu divino antecesor“. Auch sonst heisst er santo: Casam. 199^{r}18, ebd. 200$^{v}\beta$: „si dices que Carlos es santo . .“ (Über Karl den Grossen als Heiligen s. G. Paris 59 ff.)

Das grosse Ansehen des Kaisers ist indirekt bei Lope der Grund seines Unterganges. Der kinderlose Alfonso will ihn zu seinem Nachfolger ernennen, unter der Bedingung, dass er die Mauren aus Spanien vertreibe (Casam. 199^{r}). Die nationale Opposition vereint aber die sonst so feindlichen Mauren und Spanier, und die Katastrophe von Roncesvalles vernichtet Karls Heer. Das letzte, was Lope von Karl sagt, ist, dass er beim Anblick der Niederlage ohnmächtig zusammenbricht; was dann aus ihm wird, erfahren wir nicht. — Die ganze Stellung, die Karl einnimmt, ist dieselbe wie in den Romanzen und in den meisten italienischen Gedichten; er steht im Hintergrunde der Ereignisse, nimmt aber selten thätigen Teil daran.

Von Karls Familie tritt nur sein ältester Sohn Carloto hervor. Seine Geburt und erste Jugend schildert die Mocedad; dort heiratet er, nachdem er eine Weile Rolands Rival

bei Alda gewesen ist, die Tochter Ramiros von Navarra, im Marques ist davon nicht die Rede, Carloto erscheint da als unverheiratet. Sein Verbrechen und sein Tod, sowie die Entwicklung seines Charakters bei Lope sind schon oben besprochen worden; hier sei nur noch hingewiesen auf die enge Freundschaft, die ihn mit Roland verbindet, ihr Entstehen sehen wir in der Mocedad, ihr Ende im Marques. In den andern Dramen wird er nur flüchtig erwähnt: Pobr. fol. 66$^{r}\beta$ wird gesagt, dass er mit Urgel, Oliveros, Baldovinos, Grimaldos und anderen in der Schlacht geflohen sei (auch 58$^{r}\alpha$ wird er erwähnt), Angélica 230$^{r}\beta$ wird er als Paladin genannt, sonst nur noch einmal im Casam. fol. 206^{r}, vorausgesetzt, dass ich die betreffende Stelle richtig verstehe. Dort versichert Dudon den Kaiser der Treue der Paladine und schliesst:

> Que ninguno hay aquí que no le puedas
> Poner en el lugar que del gran Carlos,
> Cuya tragedia llora y siente Francia.

Ich möchte meinen, der Carlos sei Carloto und Dudon schwöre dem Kaiser, seine Paladine würden ihm so treu wie Söhne sein. Baret übersetzt allerdings S. 297 „Il n'est personne ici que vous ne puissiez mettre au rang de ce grand Charles, dont la France éplorée regrette la perte douloureuse.“ Aber tragedia heisst doch nicht ohne Weiteres „perte douloureuse“, und wenn Baret zu Carlos bemerkt „sans doute Charles Martel“, so sehe ich nicht wie tragedia mit Karl Martell zusammenpasst.

Zu seinem Nachfolger ernennt Karl nach Carlotos Hinrichtung seinen jungen Sohn Rodulfo, der damit also an die Stelle Ludwigs des Frommen tritt; er wird nur im Marques erwähnt.

Dies sind die Personen, aus denen bei Lope die Familie Karls besteht; seine nächste Umgebung, seinen Hof, bilden die Pairs. Was zunächst den Namen anbetrifft, so hat Lope dafür zwei Erklärungen; Pobr. 63^{r} redet Armelin die Helden an: . . . „Y cuantos os llamáis pares Porque estáis al par del rey O porque en números tales Imitáis[1]) los santos

[1]) Text: incitais.

vuestros. . . . .“ Die richtige und doch eigentlich zunächst liegende Erklärung, pares = Gleiche unter sich, scheint demnach Lope nicht eingefallen zu sein.

Wie in den Romanzen, so vermischt sich auch oft bei Lope die Vorstellung von der Tafelrunde mit der der zwölf Pairs. Belege dafür sind häufig: am Anfang der Pobr. verspricht der junge Delio, er würde Brot heranschaffen, sollte er es auch einigen von denen nehmen „que están hoy en la mesa redonda“; Casam. 217$^{r}\alpha$ heisst es, den Pairs sei „mesa redonda y franca“ gegeben worden, im Marques 162$^{r}\alpha$ steht nach einer Aufzählung von Carlotos Richtern: „y los demas que á la mesa Que llaman redonda en Francia Por sangre y armas se asientan.“

Die Paladine werden gewöhnlich erwähnt als doce pares, auch als doce de Francia, auch Paladines kommt vor. Lope stellt sich das „colegio de los doce pares“ als eine Art Ritterorden vor, der in Nachahmung der zwölf Apostel gegründet ist (s. oben die Stelle der Pobr., auch Casam. 217$^{r}\alpha$) und immer nur eine bestimmte Anzahl Mitglieder haben darf. Zum Pair ernennt der Kaiser auf Grund glänzender Waffenthaten, so Florante, so auch Dudon, der Casam. 204$^{v}\beta$ sagt „gané con esta opinion (arrogancia) ser de los doce de Francia“, doch kann man auch durch Geburt Pair sein (por sangre in obiger Stelle). Die Mitglieder tragen Abzeichen und werden unter grossen Feierlichkeiten aufgenommen. Das zeigt neben Dudons Worten Casam. 217$^{r}\beta$: „Que cuando la banda blanca Nos dieron en los altares Tuson de los doce pares Y mesa redonda y franca . . . . Juramos todos morir En defensa de la fe“ vor Allem die Ernennung Florantes zum Pair. Diese letztere Stelle giebt zugleich nähere Auskunft über die Beschaffenheit der Ordensinsignien, aus ihr (s. Pobr. 62$_{v}\beta$) geht hervor, dass Lope bei der Beschreibung der Pairs an den St. Michaelsorden dachte, der zu seiner Zeit in Frankreich blühte. Die Pflichten der Pairs zeigt Karls Rede an Florante, es sind dieselben, welche auch der junge Ritter beim Ritterschlag übernahm.

Der Aufnahme unter die Pairs als Belohnung für grosse

Verdienste steht die Ausstossung wegen Missethaten gegenüber, so wird Reynaldos in den Pobrezas ausgestossen und die freigewordene Stelle durch Florante besetzt.

Man sollte vermuten, dass die Zahl der Paladine stets 12 betragen müsse, wie ja der Name „los doce“ anzeigt, es findet sich aber in den Pobrezas eine sehr sonderbare Stelle, aus der hervorzugehen scheint, dass es 24 sind. Dort entschuldigt sich Celindo, der gerade, als Florante zum Pair ernannt wird, an Karls Hof kommt, weil durch seine Ankunft die Feier gestört werde. Karl antwortet fol. 62$^{v}\alpha$:

No hará, si lo quieres ver,
Porque esto solo es hacer
Un caballero que goce
Privilegio entre los doce
Que debéis de conocer;
Falta del número, y quiero,
Porque solo hay veinte y tres
Que le ocupe y quede entero.

Es ist dies die einzige Stelle der Art, sonst ist immer nur von 12 die Rede.

Die Pairs sind die nächsten Vertrauten Karls, sie haben, was an spanische Verhältnisse erinnert, die Erlaubnis, sich in seiner Gegenwart zu setzen (Pobr. 73$^{r}\alpha$), aus ihnen erwählt er seine Feldherrn (Casam. 211$^{v}\beta$), sie bilden eine Art Kriegsrat, denn ihnen teilt er im Casamiento Alfonsos Anerbieten und seine Pläne gegen die Mauren mit, in ihrem Kreise empfängt er Bernardo, der als Gesandter zu ihm kommt, mit ihnen bespricht er sich vor der Schlacht bei Roncesvaux über die Aussichten des Kampfes; endlich auch bilden sie das Richterkolleg, das über Carloto das Urteil fällt.

Die Paladine sind natürlich von den Feinden Karls sehr gefürchtet, bei jeder Gelegenheit werden ihre Heldenthaten gerühmt, so von Armelin (Pobr., Stelle s. ob. 122), von Karl selbst (Casam. 211$^{v}\beta$, ebd. 215$^{r}\beta$); doch ist das Lob auch hier stets allgemein, sie haben „grosse Heldenthaten an den verschiedensten Orten verrichtet“, „sie haben die Meere von Asien und Afrika erzittern lassen und bis nach Jerusalem ihr Banner getragen,“ mit ihnen erschrecken sogar die Weiber in Afrika ihre Kinder (Angel. 236^{v}) etc. Aber es finden sich auch Stellen, die recht geringschätzig über sie urteilen, so sprechen besonders Roland und Reynaldos manchmal sehr

verächtlich von ihren Kollegen. Reynaldos Worte am Anfang der Pobr. sind schon oben (s. 122) angeführt; Roland (Marques 162^{v}) wirft dem Richterkollegium, das ja aus Pairs besteht, vor, seine Mitglieder seien samt und sonders Feiglinge, „die oftmals ihre weissen Kreuzfahnen in den Händen andalusischer Mauren gelassen hätten“ und die nur zu Festen und Fackelzügen zu gebrauchen seien; dieser letzte Vorwurf wird ihnen überhaupt öfter gemacht, so von Malgesi in den Pobr., auch in Angélica fol. 227^{r} von der Titelheldin oder ebd. fol. 228^{r}a von Agramante, der selbst Roland und Reynaldos einschliesst „Veamos esos Roldanes, Reynaldos y paladines, Si son tales capitanes Salidos de sus confines Como en palacio galanes.“ Diese Vorwürfe sind auch nicht ganz unbegründet, es scheint bei Lope wirklich die Hauptaufgabe der Paladine zu sein, Feste zu arrangieren, wenigstens findet sich in der Mocedad, im Marques und im Casamiento je eine grosse Szene, in der sie sich sehr angelegentlich mit den Vorbereitungen zu Festen beschäftigen und für nichts Anderes Sinn haben.

Sehr freundlich ist das Verhältnis der Paladine unter sich kaum, wenigstens entsteht bei jeder Gelegenheit unter ihnen Streit, der manchmal zum Blutvergiessen führt. Veranlassung zu diesen Streitigkeiten sind manchmal Rangfragen (Pobrezas, Reynaldos u. Galalon), manchmal Eifersucht (Roland u. Reynaldos, Angélica), Meinungsverschiedenheiten (Beltran und Roland im Casam.), manchmal aber auch sehr kleinliche Zänkereien wie zwischen Durandarte und Oliveros im Casamiento. Engere Freundschaften bestehen zwischen einzelnen, worüber weiter unten zu sprechen sein wird.

Es fragt sich zunächst, wen denn Lope unter die 12 Pairs rechnet. Eine Antwort darauf lässt sich nicht ohne Weiteres geben; Stellen, in denen die 12 Pairs ausdrücklich als solche aufgeführt werden, finden sich nicht, und es ist auch von vornherein gar nicht anzunehmen, dass Lope sich klar gemacht hätte, wen er unter die Paladine zählen wollte und wen nicht. Sicher gehören zu den Paladinen Roland und Reynaldos, wenn einmal einer von ihnen oder beide ge-

wissermassen im Gegensatz zu den andern erwähnt werden, wie z. B. Angél. 236^{v} „Que tú (Roldan) en valor, o paladin, prefieres A aquellos doce pares . . . .“ auch ebds. fol. 228$^{r}\alpha$ (die Stelle s. oben. 127), so ist doch daraus nicht zu schliessen, dass Roland etwa nicht zu ihnen gehörte. Im Übrigen werden oft genug Helden in den Dramen als Pairs bezeichnet; doch sind das durchaus nicht immer dieselben (ähnlich wechseln ja auch im Französischen von einem Epos zum andern die Namen der 12). In der Mocedad ist noch nicht von den Paladinen die Rede, was ja auch begreiflich ist, da diejenigen, welche künftig die Paladine sein sollen, noch sehr jung sind. Indessen treten doch einige Helden auf, welche dann später als Paladine erwähnt werden und die sich also Lope älter denkt als Roland, gleichaltrig mit Kaiser Karl, es sind Merian, Urgel, Dardin d'Ardeña und der Admiral Borbon. In den Pobrezas ist das Institut der Pairs dann schon voll entwickelt, dort heisst es fol. 66$^{r}\beta$: „Y que Roldan el primero Que acá llamáis encantado, Dió espaldas á su enemigo, A sus amigos llamando; Que Urgel, Carloto, Oliveros, Baldovinos y Grimaldos Y otros de los doce huyeron Por más tierras que heredaron.“ Ausser diesen gelten dort noch als Paladine fol. 58$^{r}\alpha$: Durandarte und Montesinos, ferner fol. 73 auch Dudon, dazu noch Galalon und Florante, der ja zum Pair ernannt wird, das wären also 11. — In der Angélica werden ausdrücklich als Paladine genannt fol. 230$^{r}\beta$: Roland, Reynaldos, Oliveros, Sansoneto, Brandimarte, Baldovinos, Carloto und Durandarte. — Im Marques werden am Anfang (s. u. 144 f.) eine grosse Menge von Helden genannt, doch werden dieselben nicht ausdrücklich als Pairs bezeichnet; doch nennt sich Baldovinos selbst einen von den 12, ferner gehören auch die Richter Carlotos hierher fol. 162$^{r}\alpha$: „Nosotros en voz de Carlos Nuestro rey, Dardin d'Ardeña, Reyner y el conde de Flandes Que siempre verdad profiesa El de Borgoña, y Savoya Y los demas que á la mesa Que llaman redonda en Francia Por sangre y armas se asientan“. Eine zweite Aufzählung giebt der Conde d'Irlos fol. 161^{r}, die noch einige Namen mehr bietet (s. u.), doch fehlt da die Bezeichnung

sich und auch einige andere Pairs beteiligen sich am Streit: Roland und Dudon stehen auf Oliveros Seite, Montesinos und Reynaldos auf Durandartes. Alle sechs wollen ihren Streit mit den Waffen auskämpfen, werden aber zur rechten Zeit noch vom Kaiser getrennt, der ihnen befiehlt, sich vor seinen Augen zu versöhnen. Dies thun sie auch, freilich mit der Absicht, bei nächster Gelegenheit wieder anzufangen. Es folgt darauf ein Kriegsrat Karls, der aber durch das Auftreten Bernardos unterbrochen wird. — Akt II beginnt mit Durandartes Abschied von Belerma, die, von einem bösen Traum erschreckt, Montesinos bittet, ihren Geliebten zu schützen. Vor Roncesvalles bricht dann unter den Paladinen wieder Streit aus; Karl hat grosse Mühe, zwischen dem alten Don Beltran, der vor allzugrosser Siegeszuversicht warnt, und Roland Frieden zu stiften. In der Schlacht fällt dann Durandarte, der sterbend Montesinos bittet, sein Herz der Geliebten zu bringen. — Im III. Akt haben sich versprengte Franzosen unter Dudon auf die Peña de Francia geflüchtet. Dort findet sie der Paladin Brandimarte (man weiss nicht recht, wo er herkommt), und Dudon erzählt ihm aus der Schlacht das Geschick Don Beltrans. Dann stürmen aber die Mauren unter Bravonel den Felsen; Dudon versucht, ein Muttergottesbild, vor dem die Franzosen ihre Andacht verrichtet haben, zu verbergen; da er kein sicheres Versteck findet, öffnet sich durch ein Wunder der Felsen, und in ihm verbirgt er es. Dann wird er von den Mauren niedergehauen.

Das Drama erinnert in mancher Beziehung an Shaksperes Historien, nicht nur, weil es wie sie einen Stoff aus der nationalen Geschichte im Anschluss an Chroniken und nationale Überlieferungen berichtet, nicht nur, weil es wie sie vom stolzesten Nationalgefühl getragen ist, sondern auch weil es eigentlich dramatischer Anlage entbehrt. Wie Shakspere uns in Heinrich IV. abwechselnd ins Lager der Rebellen und in das des Königs, in Heinrich V. zu den Franzosen und zu den Engländern führt, ohne dass die einzelnen Szenen mit einander in logischer Verbindung ständen,

notwendig eine aus der andern folgten, so führt uns Lope vom Hof Alfonsos an den Karls, und von da wieder in die Maurenstadt Zaragoza. Bei beiden Dichtern liegt das Hauptgewicht auf den Charakteren, freilich welch eine Fülle scharf gezeichneter Charaktergestalten bei Shakspere, gegenüber der einen, allerdings grandiosen Gestalt Bernardos del Carpio! — Beide Dichter haben ihren historischen oder doch vermeintlich historischen Stoff, der ja ihrer Zeit schon weit ablag, durch rein menschliche Motive zu beleben gewusst, und hier zeigt sich freilich die charakteristische Verschiedenheit des Engländers vom Spanier. Während der erste uns seinen Stoff dadurch näher bringt, dass er uns eben rein menschlich interessante Charaktere und ihre Entwicklung im Sturm des politischen Lebens zeigt, sucht der Spanier sein Heil in der Verwicklung der Fabel, mit den historischen Ereignissen verflicht er rein persönliche Geschehnisse: in erster Linie Bernardos Sterben nach Befreiung seines Vaters und Legitimierung seiner Geburt, in zweiter Linie die Liebe Durandartes und Belermas. Das erstere war ihm schon durch seine Quelle nahe gelegt, das letztere aber hat er aus freien Stücken zugefügt. — Von Shaksperes Historien Einheit der Handlung zu verlangen, wäre thöricht; als Darstellung rein historischer Ereignisse haben sie keine und können sie keine haben; bei Lope ist das etwas Anderes, er musste suchen, die rein persönlichen Schicksale seines Helden mit dem historischen Hintergrund zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Danach hat er auch nach Kräften gestrebt, und es ist ihm in dem Teil seines Dramas, der Bernardo behandelt, auch gelungen; aber ein Drittel des Dramas wird von Szenen eingenommen, die mit Bernardos persönlichen Verhältnissen nichts zu thun haben, in denen wir ihn und seinen Vater fast ganz aus dem Gesicht verlieren: das sind die Szenen am Hofe und im Lager Karls und der Untergang Dudons. Diese Szenen sind zu umfangreich, um als Episode zu gelten, und lenken die Aufmerksamkeit zu oft und zu lange von Bernardo ab. Und wenn diese Szenen auch an sich sehr schön und, wie Schack sagt, „voll von romantischer Anmut“

(II 275) sind, so liegt doch, wie ich glaube, in ihnen, die sich ja grösstenteils um die Liebe von Durandarte und Belerma drehen, also um Dinge, die mit der Historie nichts zu thun haben, der Hauptfehler des Dramas: die Verschmelzung von Historie und Drama im engern Sinne ist eben nicht ganz gelungen, und so macht das Stück trotz aller hohen Schönheiten einen etwas inkongruenten Eindruck.

Und die Schönheiten sind wahrlich nicht gering; man fühlt, dass Lope mit ganzem Herzen dabei war, als er dies Stück schrieb, in dem er ja überdies, wie er glaubte, seinen eigenen Ahnherrn verherrlichte. Ein machtvoller patriotischer Zug geht durch das ganze Drama, aus jeder Zeile spricht der Spanier, der stolz auf die Heldenthaten seiner Vorfahren ist und ihren Ruhm selbst wahren will, es ist eins der Stücke, in denen sich Lope zeigt als das, was er ist, als der spanische Dichter. „Eine unübertreffliche Meisterschöpfung ist der Charakter des Bernardo, ganz in der Haltung jener herben heroischen Zeit. Ein Mann, in dessen Herzen sich die Liebe zum Vaterlande und die zum Vater um den Vorrang streiten, dem aus allen seinen Grossthaten, in denen er eine Weile sich über dem Vaterlande vergisst, doch immer wie eine fixe Idee die Befreiung seines Vaters und die Rehabilitation seiner Geburt auftaucht“ und der, trotz aller Wortbrüchigkeit des Königs, immer von Neuem ihn zu erweichen versucht. Wie bitter muss ihm der Gedanke sein, dass er 19 Schlösser erobert hat und doch das eine nicht brechen kann, in dem sein Vater gefangen ist, wie hart muss ihn der Vorwurf des letzteren in seinem Briefe treffen (fol. 221^{v}):

Aquí me cuentan de tí
Una hazaña y otra hazaña,
Pero ninguna creí,
Pues das libertad á España
Y me la quitas á mí.

Aber doch weist er jeden Gedanken, sich gegen seinen undankbaren König mit den Waffen zu helfen, weit von sich zurück. Und als er nun endlich sein Ziel erreicht hat, da findet er seinen Vater tot. „Wie nun der Schmerz über den Verlust, die Liebe zu seiner Mutter, letzteres bis zur Härte, alles dem Gedanken Platz macht, die Ehrlichkeit seiner Ge-

burt herzustellen; wie er Doña Ximena, seine Mutter, dem Kloster entreisst, sie dem toten Vater gegenüberstellt, und beide vermählt, wo er denn die Einwilligung des Vaters dadurch suppliert, dass er dessen Kopf mit der Hand fasst und ihn nicken macht, das ist von einer Grossartigkeit, auf die ein Dichter in unserer Verstandeszeit freilich Verzicht leisten muss.“ (Grillparzer.)

Gegen Bernardo treten die anderen Charaktere zurück; doch sind auch sie immer noch interessant, sowohl der schwache Alfonso mit seinen trotzigen Granden, als auch die Pairs von Frankreich. Letztere, obwohl die Feinde, sind doch sehr vorteilhaft charakterisiert; das Unglück zeigt sie sogar in grossartigem Lichte (die Dudon-Episode).

Über die Entstehungszeit mögen vielleicht einige Verse einen Schluss gestatten. Eine Szene des zweiten Aktes schildert, wie dem schlafenden Bernardo vor der Schlacht bei Roncesvaux die Gestalten von Kastilien und Leon erscheinen. Leon prophezeit ihm den Ruhm des Vaterlandes, indem es die lange Reihe von Königen aufzählt, die noch über dasselbe ruhmreich herrschen werden. Da heisst es zum Schluss:

Dará (sc. Dios) á España el Quinto Carlos,
Padre de Felipo heroico,
Rey de España soberano,
Y otro Felipo, su hijo,
Que ha de ser del mundo espanto.

Danach scheint Philipp III. zur Zeit der Abfassung des Dramas König von Spanien gewesen zu sein; da er im Jahre 1598 den Thron bestieg, wäre das Drama also nach diesem Jahre entstanden. Nun hatte Philipp II. durch Dekret vom 2. VI. 1598 das Aufhören aller Theateraufführungen befohlen, dies Verbot wurde durch Philipp III. im Jahre 1600 aufgehoben. Da nun Lope seine Dramen nur für die Aufführung schrieb, eine solche aber in den Jahren 1598—1600 nicht stattfinden konnte, halte ich es für wahrscheinlich, dass die Abfassung des Dramas zwischen die Jahre 1600 u. 1603 (die erste Ausgabe des ersten Teils der Comedias erschien nach Barrera p. 438 Januar 1604 in Valencia) zu setzen ist. Die Kennzeichen der Form widersprechen dem nicht.

Das Drama ist von Schack II. 270 ein Romanzendrama

genannt worden; er, sowie auch die andern, welche noch von unserm Stück gehandelt haben, scheinen zu denken, dass es sich, wie ja so viele andere Stücke Lopes, eng an die Volksromanzen anschliesst; Ticknor I 627 Anm. führt sogar als reichlich benutzt folgende Romanzen an: O Belerma, o Belerma (Duran 387), No tiene heredero alguno (641); Al pié de un túmulo negro (664), Bañando está las prisiones (625) u. a. m. Untersuchen wir nun, wie weit dies der Fall ist. Die Sage von Bernardo del Carpio[1]) finden wir zuerst ausführlicher erzählt in der Crónica general, die sich auf cantares beruft, welche zum Preise des Helden vorhanden wären. Diese cantares sind nun nicht etwa identisch mit den Romanzen (Wolf, Studien 485, Anm.), sie sind für uns verloren, und die Romanzen beruhen zum Teil auf der Crónica selbst; sie sind samt und sonders, mit alleiniger Ausnahme von 8, welche Wolf in die Primavera aufgenommen hat und die mit dem Inhalt unseres Dramas nichts zu thun haben, Kunstprodukte ziemlich jungen Datums. Es fragt sich also zunächst, ob Lope aus den Romanzen oder etwa direkt aus der Crónica geschöpft hat. Ehe ich aber versuche, diese Frage zu entscheiden, muss noch gesagt werden, welche Romanzen von denen, die Duran bietet, überhaupt in Frage kommen können. Er hat 46 Bernardo-Romanzen als Nr. 619—64 zusammengestellt, einige auf die Schlacht bei Roncesvalles sich beziehende Romanzen, in denen aber Bernardo nicht auftritt, stehen unter Nr. 386—99. Die Bernardo-Romanzen bestehen nun aber, wie ja schon angedeutet, aus sehr heterogenen Elementen, und oft genug widerspricht eine Romanze der andern, besonders da viele von ihnen in mehreren Fassungen vorliegen (z. B. 656, 59, 60 einerseits und 658 andererseits). — Ferner behandeln viele dieser Romanzen Episoden aus

[1]) Über das Entstehen derselben und ihre historischen Grundlagen vgl. Milá y Fontanals' meisterhafte Abhandlung a. a. O. 130 ff. Alle — auch die kunstmässigen — Behandlungen der Sage stellte Karow in De Bernardo del Carpio Hispanorum heroe, Breslauer Habilitationsschrift 1846 zusammen, darin auf S. 31 auch eine kurze Analyse des Casamiento.

Bernardos Leben, die in unserm Drama gar nicht erwähnt werden; nur die folgenden erzählen Ereignisse, die auch Lope behandelt, nur diese könnten folglich auch als Quelle in Frage kommen: 625, 628—31, 637, 638, 640—42, 645—53, 656—59, 661. Liesse sich nun nachweisen, dass Lope mit diesen Romanzen, die im Allgemeinen der Crónica genau folgen, Züge gemeinsam hat, die der Crónica fehlen, so wäre damit wenigstens wahrscheinlich gemacht, dass Lope seinen Stoff aus den Romanzen schöpfte.

Die Darstellung der Crónica ist ziemlich kurz, sie erzählt Folgendes: Alfonso bietet Karl die Krone Spaniens an, vorausgesetzt, dass er ihm gegen die Mauren helfe. Karl nimmt an, Alfonso findet aber bei seinen Edlen, besonders bei Bernardo — der aber noch nichts von seiner Herkunft weiss, wie fol. 226$^{r}\beta$ ausdrücklich gesagt wird — so heftigen Widerstand, dass er seinen Vorschlag zurückziehen muss. Nun dringt Karl in Spanien ein und hat auch zuerst Erfolge, Bernardo eilt zu Marsilio, dem Könige von Zaragoza, um ihn, als den zunächst Bedrohten, zu unterstützen, auch Alfonso zieht gegen Karl, der bei Roncesvalles von den vereinigten Spaniern und Mauren geschlagen wird. Ausser andern Paladinen fällt auch Roland, doch wird nicht gesagt von wessen Hand. Nach dieser Schlacht erfährt Bernardo erst, wer er sei, und erst nach ihr finden auch seine Heldenthaten gegen die Mauren u. a. statt, nach deren jeder er die Befreiung seines Vaters erbittet. Als er die nicht erreicht, greift er zu den Waffen, aber erst der dritte Nachfolger Alfons des Keuschen, Alfons der Grosse, gewährt seinen Wunsch; doch zu spät, der Vater Bernardos ist schon tot.

Die oben bezeichneten Romanzen folgen nun dieser Darstellung ziemlich genau; jedoch finden sich immerhin einige Abweichungen. Dieselben bestehen in der Einführung des Mauren Bravonel als zweiten Helden der vereinigten Spanier und Mauren (No. 651 u. 52) und des persönlichen Sieges von Bernardo über Roldan (653). Beide Züge finden sich nun auch bei Lope, und den ersten hat er wohl zweifellos aus den Romanzen entlehnt, über den zweiten soll noch weiter

unten gesprochen werden. Ferner legen die Romanzen 656, 59, 60 dem Könige die Schuld am Tode von Bernardos Vater bei, wovon die Crónica nichts weiss. Dagegen stimmt No. 658 genau zur Darstellung der Crónica, sogar in soweit, dass das betreffende Ereignis unter Alfonso el Magno verlegt wird. Lope misst dem Könige keine Schuld am Tode des Grafen bei, würde also insofern zur Crónica und 658 stimmen, aber sein König ist Alfonso el Casto. Hier ist Lope wahrscheinlich der Romanze 658 gefolgt und hat nur Alfons den Keuschen an Stelle Alfons des Grossen gesetzt. In der Beschreibung der Art, wie der Leichnam des Vaters Bernardo ausgeliefert wird, weicht Lope sowohl von den Romanzen als von der Crónica ab. — In der Crónica weiss Bernardo bei Roncesvalles noch nichts von seiner Herkunft, in den Romanzen ist es zweifelhaft, wie es sich damit verhält. Durans Reihenfolge soll wohl chronologisch sein, und er stellt die Romanzen über Bernardos Thaten bei Roncesvalles hinter diejenigen, welche schildern, wie er seine Herkunft erfährt, aber über die Berechtigung dieser Anordnung lässt sich wohl streiten, Duran scheint die Erzählung der Crónica general nicht gekannt zu haben, wenigstens weist die irrtümliche Anmerkung zu No. 658[1]) darauf hin. Auf jeden Fall deuten die Romanzen No. 638, 640—43, 645—53 in nichts an, dass sie frühere Geschehnisse erzählen, als die über die Schlacht bei Roncesvalles. Aber es steht eben auch nirgends das Gegenteil, und Lope, der die Maurensiege Bernardos vor Roncesvalles verlegt und dem zweifellos die Romanzen nicht so schön geordnet vorlagen wie uns, hat sich vielleicht aus ihnen die chronologische Reihenfolge der Ereignisse ebenso irrtümlich zusammengestellt wie Duran; auch dieser Umstand scheint also darauf hinzudeuten, dass Lope die Crónica nicht kannte, sondern Romanzen benutzte. — Nur ein Motiv scheint im ersten Augenblick sich nur bei Lope und in der Crónica

[1]) „El autor de este romance se aparta de la tradicion comun, llamando Alfonso el Magno al que la historia denomina el Casto." Die Romanze schliesst sich im Gegenteil gerade enger an die Tradition an als die andern.

zu finden, in den Romanzen dagegen zu fehlen: der Verrat Galalons. Doch dies scheint nur so, auch in der Crónica ist bei Roncesvalles von Galalons Verrat nicht die Rede, nur vorher wird erzählt, dass Karl Tudela eingenommen hätte: „sinon por la traycion que le fiziera un conde que venie con el emperador que le venie en compaña que avie nombre Galalon;“ dagegen kennt z. B. die Romanze 401 Galalon als den Verräter von Roncesvalles.

Wenn nun aber der Stoff aus den Bernardo-Romanzen entlehnt ist, wie ich hoffentlich wahrscheinlich gemacht habe, so darf man doch nicht etwa denken, dass Lope die Romanzen in der Weise benutzt hat, wie etwa die vom Marques de Mantua. Er hat hier den Romanzen nur das Gerippe seines Stoffes entnommen, aus ihnen stammt die Anregung zu den Szenen, in denen Bernardo gegen Alfonsos Plan protestiert und Bravonel dem Marsilio Bernardos Bündnisantrag überreicht; ferner die Idee, dass Bernardo trotz aller Bitten nicht die Herausgabe seines Vaters erlangen kann und, als das ihm dann endlich gelingt, er seinen Vater als Leiche vorfindet. Aber diese Szenen füllen nur den kleineren Teil des Dramas aus, der grössere Teil desselben schildert Ereignisse, die in den Romanzen gar nicht erwähnt werden: dahin gehören sämtliche Szenen an Karls Hof, auch die, in der Bernardo als Gesandter auftritt, die beiden Visionen Bernardos vor der Schlacht, die Episode von der Peña de Francia, die Rettung Alfonsos vor dem Bären durch Bernardo, und endlich die Hochzeit im Tode. Einige andere Szenen gehen zwar auf Romanzen zurück, jedoch nicht auf die von Bernardo.

Selbst aber in den Szenen, in welchen Lope den Bernardo-Romanzen folgt, hat er grosse Änderungen vorgenommen. Er lässt seinen Bernardo nicht zum Aufrührer werden, wie Romanzen und Chronik thun; auch den Charakter des Königs hebt er, bei ihm ist er unschuldig an des Grafen Tod, an dem ihm wenigstens einige Romanzen Schuld geben. Wörtliche Anklänge sind so gut wie gar nicht vorhanden, höchstens könnten noch als solche gelten fol. 220 ^{r} a 17, wo Bernardo den König an seine Heldenthaten erinnert und

Rom. 635; doch findet sich auch da nichts, was man wirklich Entlehnung nennen könnte, die Namen der besiegten Maurenkönige stimmen sogar nicht ganz überein; ferner erinnert der Brief des Grafen Sancho Diaz an seinen Sohn auf fol. 221 ᵗα 12 flüchtig an die Klagen des Grafen im Gefängnis (R. 625); von einer reichlichen Benutzung, wie Ticknor meint, kann aber keine Rede sein. Was die andern von Ticknor angeführten Romanzen anbetrifft, so sind 641 und 664 überhaupt nicht benutzt, 664 widerspricht sogar geradezu dem Drama, anstatt 387 hat Lope eine andere Version (389 oder 90) gebraucht, aber auch nicht reichlich (s. u.). Die wirklich von Lope eingefügten Romanzen muss man also unter Ticknors „und andere mehr“ suchen.

Wenn Lope den Romanzen über Bernardo nicht viel mehr verdankt als die Grundzüge seines Stoffes, wörtliche Entlehnungen sich aber gar nicht, oder doch so gut wie gar nicht, nachweisen lassen, so verdankt er andern Romanzen mehr. Die Episode gegen Ende des II. Aktes: der sterbende Durandarte beauftragt seinen Freund Montesinos, sein Herz Belerma zu überbringen, ist ein ziemlich häufig behandelter Romanzenstoff. Duran bringt 5 Romanzen dieses Inhalts (387—91), Lope scheint die Anregung zu seiner Szene aus 389 oder 390 erhalten zu haben (wahrscheinlich 389), weil sich nämlich in diesen beiden Romanzen 2 Verse finden, die bei Lope wiederkehren. Es ist bei Lope fol. 214 ᵛα 12: Mont: Corazon del más valiente — Que en Francia ha ceñido espada. Fast genau dieselben Verse stehen auch in den Romanzen 389 u. 90; nur hat 389 in Zeile 2 ceñía; 390 in Zeile 1: el statt del und in 2: ciñó.

Aber auch diesen Romanzen gegenüber verhält sich Lope sehr frei; er verdankt ihnen ausser der Idee und obigen 2 Versen nichts. Von der langen und nicht sehr geschmackvollen Rede Durandartes, in der er seinem Freunde sein Testament[1])

[1]) Dies Testament beginnt folgendermassen (fol. 214 ʳβ 5):

El alma le mando á Dios — Mando, y mi amor olvidado:
Y el cuerpo mando á la tierra: — A la fama mi cuidado,
A quien mal no haya probado — Y al más loco mi sentido
Todo mi tiempo perdido — etc. etc.

mitteilt, findet sich keine Spur in den Romanzen, und man kann nur bedauern, dass Lope die Stelle mit diesen unglücklichen Versen verunziert hat.

Dafür sind aber, um zunächst alles anzuführen, was von Romanzen benutzt ist, 2 andere fast wörtlich in das Drama übergegangen: fol. 215 $^{r^0}$ kommt Dudon fliehend an Roland vorüber, und dieser fragt ihn nach dem Kaiser. Die Antwort Dudons ist fast identisch mit der Romanze Duran 398:

Lope: Por muchas partes herido	Rom. 398. Por muchas partes herido
Sale el viejo Carlo-Magno,	Sale el viejo Carlo-Magno,
Huyendo de los de España	Huyendo de los de España
Que le han desbaratado.	Porque le han desbaratado:
	— — — — — — — — — —
Al pié estaba de una cruz	v. 11. Al pié estaba de una cruz
Por el suelo arrodillado,	Por el suelo arrodillado:
Diciendo palabras tiernas	Los ojos vueltos al cielo
Envueltas en duro llanto:	D'esta manera ha hablado:

Nun aber hört die Übereinstimmung auf, bei Lope ruft Karl seine Paladine und macht sich Vorwürfe darüber, dass er Galalon zu blindlings getraut habe; in der Romanze nichts von alledem. Lope hat die Romanze sogar schon im Anfange durch Auslassung einer Stelle (wo die Striche stehen) vollständig verdreht. In der Romanze stehen zwischen desbaratado und Al pié folgende 6 Verse:

Los once deja perdidos,	Llegó á su esfuerzo sobrado,
Solo Roldan ha escapado,	Y no podía ser herido
Que nunca ningun guerrero	Ni su sangre derramado.

Demnach ist in der Romanze Roland derjenige, welcher erschöpft am Kreuze kniet und über die Niederlage klagt; als er nun Karl den Grossen flüchtig vorüberkommen sieht, überwältigt ihn der Schmerz so, dass er tot zusammenbricht.

Estando en esta congoja	Con el rostro ensangrentado.
Vió venir á Carlo-Magno	Desque así lo hubo visto,
Triste, solo y sin corona,	Cayó muerto el desdichado

Auch diesen letzten Zug überträgt Lope auf Karl:

Diciendo estas razones	Cayó (Carlos) en tierra desmayado.

Der Grund für diese Umtauschung der Personen lag

wohl für Lope darin, dass er Roland durch Bernardos Hand fallen lassen wollte und also diesen Tod aus Schmerz über die Niederlage nicht gebrauchen konnte.

Demselben Dudon ist noch eine zweite Romanze in den Mund gelegt: als ihn (fol. 217^{r}) Brandimarte nach dem Geschick der übrigen Paladine fragt, erzählt ihm Dudon den Tod Don Beltrans in engem Anschluss an die Romanzen, welche denselben erzählen. Wir haben 3 Romanzen über den Tod Don Beltrans (Duran 395—97), von diesen hat Lope 395 und 397 in einander verschmolzen, und zwar sind zuerst von 397 v. 1—25 übernommen, von 395 v. 15—18, 21, 22, 43—48, 51—72. Ich stelle die benutzten Stellen der Romanzen im Folgenden neben Lopes Stelle:

Lope fol. 217r.:	R. 397,1.
Cuando de Francia partimos,	Cuando de Francia partimos
Hicimos pleito homenaje,	Hicimos pleito homenaje,
Que él que en la guerra muriese	Que él que en la guerra muriese
Dentro en Francia se enterrase.	Dentro en Francia se enterrase.
Pasamos los Pirineos,	
Llegamos á Roncesvalles,	Diese vier Verse stehen in keiner
Donde no escapamos tres	Romanze.
De todos los doce pares.	
Y como los españoles	5. Y como los españoles
Prosiguieron el alcance,	Prosiguieron el alcance,
Con la grande polvareda	Con la mucha polvareda
Perdimos á Don Beltrane.[1])	Perdimos á Don Beltrane.
Siete veces echan suertes,	Siete veces echan suertes
Si habrá quién irá á buscalle:	10. Sobre quién irá á buscalle:
Todas siete le cupieron	Todas siete le cupieron
Al buen viejo de su padre.	Al buen viejo de su padre.
Las tres le caben por suerte,	Las tres le caben por suerte,
Las cuatro por maldad grande:	Las cuatro por gran maldade;
Mas aunque no le cupieran,	15. Mas aunque no le cupieran
El no podía quedarse:	El no se podía quedare.
	— — — — — — — — — —
— Volved á Francia, franceses,	21. Volved á Francia, franceses,
Los que amáis la vida infame,	Los que amáis la vida infame,
Que yo por solo mi hijo	Que yo por solo mi hijo
Voy á morir ó vengalle.	Fuí con vosotros ¡cobardes!

[1]) Dieser Don Beltran ist der jüngere, der gleichnamige Sohn des eigentlichen Helden der Romanze.

Soweit ist Rom. 397 benutzt; wie man sieht, hat Lope, abgesehen davon, dass er 4 Verse hinzugefügt und 4 andere dafür weggelassen hat, die Romanze wörtlich herübergenommen. Die wenigen Varianten sind entweder ganz unbedeutend wie mucha: grande v. 7, oder erklären sich dadurch, dass Lope einige altertümliche Formen der Romanze, die durch die Assonanz gehalten wurden (v. 14 gran maldade, v. 16 quedare), durch leichte Umstellung dem Sprachgebrauch seiner Zeit anpasste (maldad grande, quedarse).

Anders wird das Verhältnis bei Rom. 395; hier hat die Originalromanze Assonanzen auf a (nur einige wenige auf a—e finden sich darunter, v. 8, 16, 28, 34, 36, 38, 40). Als nun Lope beide Romanzen in eine verschmolz, veränderte er auch die Assonanzen von 395 in solche auf a—e. Dadurch wurde er aber gezwungen, solche altertümlichen Formen, wie er sie in 397 weggeschafft hatte, wiedereinzuführen. Auch sonst ist er in diesem zweiten Teil von Dudons Erzählung von seiner Quelle mehr abgewichen als im ersten:

Lope 217 v 10:	R. 395, 15:
Por la matanza va el viejo,	Por la matanza va el viejo,
Por la matanza adelante,	Por la matanza adelante;
Los brazos lleva cansados	Los brazos lleva cansados
De tanto los rodeare.	De los muertos rodear:
	— — — — — — — — — — —
Vido á todos los franceses	21. Vido todos los franceses
Y no vido á Don Beltrane,	Y no vido á Don Beltran.
Vuelve riendas al caballo	fehlen in der Romanze, Lope hat die v. 23—42 der Romanze unberücksichtigt gelassen.
Y vuelve solo á buscalle,	
De noche por los caminos	
De dia por los jarales	
Y á la entrada de unos prados,	43. A la entrada de un puerto,
Saliendo á unos arenales,	Saliendo de un arenal,
Vido estar un moro perro	45. Vido en esto estar un moro
Que vela en un adarve.[1])	Que velaba en un adarve.
Háblale en algarabía,	Hablóle en algarabía,
Como aquel que bien la sabe:	48. Como aquel que bien la sabe.
	— — — — — — — — — — —
— Caballero de armas blancas	51. — Caballero de armas blancas
¿Vístele pasar alarbe?	Si lo viste acá pasar,

[1]) Text: aduane.

Si le tienes preso, moro,
A oro es poco pesalle,
Y si tú lo tienes muerto,
Dámele para enterralle,
Porque el cuerpo sin el alma
Muy pocos dineros vale.
— Ese caballero, amigo,
¿Qué seña tiene, ó qué talle?
— Armas blancas son las suyas,
Y el caballo es alazane,
En el carrillo derecho
Tiene juntas dos señales,
Que cuando niño pequeño
Se las hizo un gavilane.
— Ese caballero, amigo,
Muerto está en aquellos valles,
Dentro del agua los piés,
Y el cuerpo en los arenales.
Siete lanzadas tenía,
Pásanle de parte á parte. —
Apénas le escucha el viejo,
Cuando como rayo sale,
Y metiéndose en los moros,
Quiere morir ó vengalle,
Y murió al fin peleando
El buen viejo Don Beltrane.

Y si tú lo tienes preso,
A oro lo pesarán,
Y si tú lo tienes muerto,
Désmelo para enterrar,
Pues que el cuerpo sin el alma
Solo un dinero no vale.
— Ese caballero, amigo,
Dime tú, qué señas trae.
— Blancas armas son las suyas,
Y el caballo es alazan,
En el carrillo derecho
El tenía un señal,
Que siendo niño pequeño
Se la hizo un gavilan.
— Este caballero, amigo,
Muerto está en aquel pradal;
Las piernas tiene en el agua,
Y el cuerpo en el arenal:
Siete lanzadas tenía
Desde el hombro al calcañal.

Von diesen Versen nichts in der Romanze, die mit der Rede des Mauren — die aber da noch 8 Verse länger ist — schliesst.

So weit geht der Anteil der Romanzen an unserm Drama; wenden wir uns nun zu der Frage, ob noch andere Quellen vorlagen. Schon oben ist gesagt, dass ein Teil der Szenen sich weder in der Crónica noch in den Romanzen nachweisen lässt; ehe ich mich aber zu diesen kehre, sei noch ein Zug erwähnt, der sich zwar in den Romanzen findet, aber doch wohl nicht aus ihnen in das Drama gekommen ist: der Tod Rolands. Die Crónica weiss nur, dass er bei Roncesvaux fällt, aber nicht von wessen Hand; in den Romanzen finden wir 2 Darstellungen: in einer Romanze (der oben mitgeteilten) stirbt er aus Schmerz über die Niederlage der Franzosen, in andern (653) fällt er im Zweikampf mit Bernardo. So auch bei Lope, aber dieser lässt den Spanier den unverwundbaren Helden in seinen Armen erdrücken, wie einst Herkules den Antäus, und das findet sich in keiner Romanze. Diesen Zug

hat demnach Lope nicht aus den Romanzen entlehnt; er hat ihn aber auch nicht erfunden. Das Motiv des Ringkampfes Bernardos mit Roland fehlt noch in der ursprünglichen Tradition, es kommt erst in verhältnismässig modernen Bearbeitungen der Bernardosage auf und zwar zuerst in dem Epos von Nicolás de Espinosa: Segunda parte del Orlando con el verdadero suceso de la batalla de Roncesvalles etc. Zaragoza 1555. Noch 2 andere Epen des 16. Jhrhdts. behandelten die Bernardo-Sage, es sind die von Agustin Alonso, Salamanca 1585 und von Garrido de Villena, Toledo 1583, doch scheint ihnen der Zug, dass Roland erwürgt wird, zu fehlen (vgl. Milá y Fontanals a. a. O. 156 und Anm. 3, ferner 157 Anm. 2.[1]) Ob nun Lope dies Motiv direkt aus Espinosa entlehnt hat (dort findet es sich Ges. 35, 100 f), oder ob es ihm durch ein drittes Werk oder mündliche Erzählung zugekommen ist, lässt sich nicht entscheiden. Gegen direkte Entlehnung würde sprechen, dass 1. Lope die Szene viel mehr ausmalt als der Epiker, bei dem sich z. B. kein Wort von Rolands Versuch, sein Schwert zu zerbrechen, findet, 2. andere Spuren eines Einflusses von Espinosa nicht aufzufinden sind (das einzige wäre etwa eine Stelle in Gesang XI, wo Roland in einer Höhle Gemälde sieht, welche den Untergang der Franzosen bei Roncesvalles darstellen, auch bei Lope erblickt ja Bernardo mit Bravonel vor der Schlacht ein solches Bild in der „Höhle von Roncesvalles“. Die Figur Bravonels kennt Espinosa aber nicht, dessen Stelle vertritt bei ihm Ferraù). Vor allem ist es ein Umstand, der hindert, diese Frage und manche ähnliche zu entscheiden: der Bernardo-Stoff ist nämlich schon vor Lope dramatisch behandelt worden und zwar von Juan de la Cueva in seiner Libertad de España por Bernardo del Carpio (gedr. in Primera parte de comedias de Juan de la Cueva, Sevilla 1588). Leider ist es mir nicht gelungen, mir das Stück zu verschaffen, dem wie Schack I 285 behauptet, Romanzen zu Grunde liegen sollen.

[1]) Die Prosaromane über Bernardo (aufgezählt bei Gayangos LXXXIV.) kenne ich nicht, sie stammen aber alle erst aus dem vorigen Jahrhundert.

Eine ausführliche Analyse des Dramas giebt es auch nicht; was Schack und Schaeffer davon sagen, geht, wie es scheint, nur auf die Bemerkungen Moratins in seinen Orígenes del teatro español (bei Ochoa, Tesoro I 105) zurück. Moratin sagt aber vom Inhalt nur, dass das Stück mit der Liebe des Grafen von Saldaña beginnt und mit der Schlacht bei Roncesvalles endet. Am Ende wird dann Bernardo, der allein sämtliche 12 Pairs besiegt hat, von Mars eigenhändig gekrönt. Möglich wäre es, wie gesagt, sehr wohl, dass Cuevas Drama Lope den einen oder andern Zug geliefert hätte, Gewissheit lässt sich aber darüber natürlich nicht gewinnen, so lange man nicht ausführlichere Nachricht von Cuevas Stück hat.

Derselbe Umstand lässt auch in anderer Hinsicht nicht zu sicherem Schluss kommen. Die Episode, welche dem Drama den Namen gegeben hat, die Hochzeit im Tode, findet sich sonst nirgends. Überhaupt scheint erst Lope seinem Bernardo das Streben beigelegt zu haben, seine Geburt um jeden Preis zu legitimieren; wenn sonst in Chronik oder Romanzen (die Epen scheinen sich um Bernardos Vater gar nicht zu kümmern, sicher nicht das mir bekannte Gedicht Espinosas) der Held seinen Vater befreien will, so ist das einzige Motiv Sohnesliebe; die Hoffnung, dass er dann auch zugleich den Makel seiner Geburt tilgen könne, giebt ihm erst Lope. Ob und wie weit ihm hierin Cueva vorangegangen ist, kann ich nun nicht sagen; wahrscheinlich ist mir aber, dass die Hochzeit im Tode sich bei Cueva nicht fand, da von einem so hervorstechenden Zug doch wohl Moratin etwas gesagt hätte, und die Erfindung der grossartigen Szene eher Lope als Cueva zuzutrauen ist.[1])

[1]) Nach Lope findet sich diese Hochzeit noch in Cubillos Conde de Saldaña 1. parte. Cubillo hat aber nicht mehr gewagt, die Szene auf die Bühne zu bringen: sein Stück schliesst mit dem Versprechen des Königs, Ximena dem toten Grafen antrauen zu lassen. Cubillos Stück ist im Übrigen stark beeinflusst von Lopes Mocedades de Bernardo del Carpio, wie besonders das Zwiegespräch zwischen Bernardo und seinem blinden Vater zeigt.

Die Hochzeit im Tode ist nicht der einzige Zug, den Lope der Bernardo-Sage hinzugefügt hat: von ihm erfunden ist auch die Rettung Alfonsos vor dem Bären durch Bernardo. Auch dieser Zug ist sonst unbekannt; wie Lope dazu kam, ihn zu erfinden, ist nicht schwer zu sehen: dass Alfonso nach Bernardos Sieg über Karl sein Versprechen bricht, gebot der Stoff, da Lope uns doch wenigstens einmal den Undank des Königs vorführen musste, von dem wir sonst nur gehört hätten. So musste der Held sich denn neue Verdienste erwerben, um endlich den König zu erweichen. Neue Kriegsthaten empfahlen sich aber deshalb nicht, weil Bernardo ja schon in dieser Beziehung das Höchste geleistet hat; der Gedanke lag also nahe, den Helden seinen Oheim aus persönlicher Gefahr retten zu lassen. Und da war wieder der Gedanke an die Jagd das Nächstliegende, um so mehr, da, wie der geschichtskundige Lope wusste (er spielt in der Szene selbst darauf an), ein Vorfahr Alfonsos, Favila, auf der Jagd von einem Bären getötet worden war.[1])

Ebenfalls von Lope frei erfunden sind die Szenen an Karls Hof: die Eifersüchteleien zwischen Belerma und Flordelis und die Streitigkeiten der Paladine. Wenn Lope einen bestimmten Zweck mit ihrer Einfügung verfolgte, war es der, zu dem einmütigen Widerstand der spanischen Granden einen Kontrast zu bieten in den ewigen, fast grundlosen Zänkereien ihrer Gegner. Wenn er Brandimarte auf der Peña de Francia fallen lässt, so widerspricht er damit Ariost, der ihn ja bei ganz anderer Gelegenheit umkommen lässt.

Eigentümlich liegen die Verhältnisse bei der letzten Episode von der Peña de Francia. Als Dudon das Muttergottesbild verbergen will, sagt er folgende Worte:

Vírgen, Josaphat[2]) tendréis
En esta peña de Francia;
Donde espero y veo muestras
Que os han de hallar los cristianos,
Agradeciendo á mis manos
Las mercedes de las vuestras.

[1]) Dies Motiv der Rettung aus dringendster Lebensgefahr auf der Jagd hat Lope auch sonst verwandt, so gleich am Anfang von Los donaires de Matico (ebenfalls im 1. Band der Comedias).

[2]) Text: Josapha.

als Pairs. — Im Casamiento nennt Karl selbst seine Paladine fol. 215$^{r}\beta$: „¿Adónde está Don Roldan? ¿Dónde el paladin Reynaldos? ¿Danes Urgel, Brandimarte, Sansoneto, Alfonso insano, Montesinos, Oliveros Y Durandarte el gallardo, El almirante Guarinos, Gayferos y el conde Naymo?“ Das wären gerade 12 Namen, aber dazu kommen noch Dudon (204$^{v}\beta$) und Don Beltran. — Wie man sieht, wirft Lope sehr verschiedene Namen zusammen; neben wirklichen Helden der französischen Epen wie Roland, Reynaldos und Oliveros und solchen, die sich wenigstens auf solche zurückführen lassen wie Baldovinos, Urgel, Montesinos etc., stehen Gestalten Ariosts wie Brandimarte; spezifisch spanische Romanzenhelden wie Don Beltran und Durandarte; historische Personen wie die Grafen von Flandern, Burgund und Savoyen und endlich Namen wie Alfonso insano, die ganz unklar sind. — Indessen lassen sich aus dieser Menge von verschiedenen Helden doch einige herausheben, die an mehreren Stellen als Paladine gelten, nämlich Roland, Reynaldos, Oliveros, Durandarte, Montesinos, Baldovinos, Dudon, Urgel und Galalon. Diese bezeichnet Lope so wiederholt als Paladine, dass man wohl annehmen kann, dass sie für ihn ständig zu den Pairs gehörten.

Ich wende mich nun dazu, die einzelnen Pairs näher zu betrachten, wobei sich zeigen wird, in welchem Grad die Geschichte derselben dem Dichter bekannt war und in wie weit ihm die Helden Karls nicht bloss leere Namen, sondern auch individuelle Gestalten waren. Dass letzteres überhaupt der Fall war, dass Lope wenigstens einigen Paladinen gewisse hervorstechende Eigenschaften lieh, zeigt schon die Stelle Ang. 230$^{r}\beta$, wo Roland als tapfer, Reynaldos als galant, Oliveros als feurig und Durandarte als zärtlicher Liebhaber bezeichnet wird.

Der erste der Paladine ist Roland, der Neffe Karls, Sohn von dessen Schwester und dem Grafen Arnaldo, der bei Lope die Stelle Milons von Anglante einnimmt. Von Rolands Eltern hören wir nur in der Mocedad und auch da nur wenig. Arnaldo ist ein Deutscher und hat mit grosser Auszeichnung in des Kaisers Kriegen gefochten (242$^{r}\alpha$).

Das ist alles, was wir über seine Persönlichkeit erfahren. Über Rolands Mutter und sein Verhältnis zu Galalon s. ob. 119. Später werden Rolands Eltern nur noch einmal flüchtig und ohne Namensnennung erwähnt: Casam. 205^{v} antwortet Karl auf Rolands Treueversicherung: „Así lo fio del valor antiguo De los famoses padres que desciendes.“

Rolands Geburt und seine Jugendthaten schildert die Mocedad; ich verweise betreffs dieser, sowie betreffs seines Charakters, der in jedem Drama anders beschaffen ist, auf die Besprechungen der einzelnen Dramen; auch Lopes Etymologie des Namens Roldan ist oben schon mitgeteilt worden. Der Held heisst bei Lope stets Roldan, nur zweimal kommt daneben die italienische Form Orlando vor: Palacios 244^{r}, wo im Text allerdings durch Druckfehler das sinnlose obrando steht, und Angélica 228^{r}a.

Von Rolands Thaten — abgesehen von denen, die Lope auf der Bühne vorführt — hören wir ausser solchen Allgemeinheiten wie, dass er 200 Städte erobert habe (Pobrezas 73^{r}a) nur wenig; er hat Alcindo und Manilardo getötet (Ang. 235^{r}), oftmals die Mohren besiegt (Pobrezas 53^{r}) und Jerusalem erobert. Dieser letzte Zug kehrt mehrmals wieder, er selbst sagt von sich Casam. fol. 215^{r}: „Pero yo soy Roldan, soy él que ha puesto Hasta Jerusalem la cruz de Cristo.“ Auch im Marques findet sich eine Anspielung darauf, Roland sagt 163^{r}: „Francesa gente que á la más cristiana Empresa fuisteis y á morir en ella, Despues de aquel sepulcro de Dios hombre Esta os dará perpetua fama y nombre.“ Weiter als bis Jerusalem lässt dagegen Lope seinen Roland nicht kommen, während ihn Bojardo ja bis ins fernste Asien führt. Die Stelle Pobrezas 61^{v}, wo Roland Florante prophezeit, Asien werde vor ihm als zweitem Roland zittern, ist zu unbestimmt, um etwas daraus zu schliessen.

Rolands Wahnsinn aus Liebe zu Angélica denkt sich Lope vor den Ereignissen des Marques liegend, da in diesem Drama darauf angespielt wird (Ma. 163^{r} „más loco estoy que por la bella indiana“). Sein Tod bei Roncesvaux durch Bernardos Hand ist schon oben besprochen.

Roland ist der mächtigste Vasall des Kaisers. Er steht unter den Pairs an erster Stelle, führt ihre Liste (Pobr. 62^{v}) und wird stets an erster Stelle genannt. Die übrigen gewähren ihm auch stets den Vortritt, nur Reynaldos macht ihm manchmal den Rang streitig: im Marques lässt er ihn bei den Wahlen zur encamisada (s. u.) zwar zuerst wählen, erkennt damit also seinen Vorrang an, im Casam. aber kommt es zwischen beiden zum Streit, weil Reynaldos der Meinung ist, Roland habe sich in seiner Gegenwart zu hochfahrend benommen; in der ersten Szene der Angélica behauptet jeder, durch seine Thaten dem andern weit überlegen zu sein; in den Pobrezas lässt Lope sogar durch Armelin aussprechen, dass Reynaldos, der da gerade sein bevorzugter Held ist, die andern Paladine und Roland mit ihnen weit übertreffe (58^{r} α). — An Macht übertrifft Roland die andern weit; er ist Graf von Anglante und Brava, viermal Markgraf und hat 300 Städte, von denen er 200 selbst erobert, 100 zu Lehen vom Kaiser hat (Pobr. 73^{r}). — Über sein Verhältnis zu den einzelnen Pairs ist zu sagen, dass er mit Carloto sehr befreundet ist, so sehr, dass er um seinetwillen im Marques sich sogar die Ungnade Karls zuzieht, von dem er auf 6 Jahre verbannt wird. Seinen Schwur, nie wieder lebend nach Paris zurückzukommen, hält er aber nicht, bezw. Lope vergisst ihn, denn im Casam. ist er wieder da. — Von einer besonderen Freundschaft mit Olivier dagegen, die im französischen Epos so berühmt ist, findet sich gar nichts. — Eigentümlich schwankend ist sein Verhältnis zu Reynaldos, in den Pobrezas steht er auf dessen Seite und verteidigt ihn stets (ebenso beschaffen ist das Verhältnis beider im Roman und den Reynaldosromanzen); im Casam. herrscht zwischen beiden eine sehr gereizte Stimmung, in der Angélica sind sie fast Todfeinde. Im Marques scheinen beide am Anfang die besten Freunde zu sein, dann aber hat das Lope, wie es scheint, vergessen; denn im 3. Akt hören wir plötzlich, dass Reynaldos besonderen freien Geleits bedarf, um nach Frankreich zu kommen, und dass gerade Roland sein Feind ist (s. die Stelle oben 90). Der Grund für diese letzte Inkonse-

quenz liegt sicherlich darin, dass im 3. Akt Lope sich an der betreffenden Stelle eng an die Romanze anschloss, wo die Verhältnisse so liegen, während er im 1. Akt, wo er keine direkte Vorlage hatte, diese Kleinigkeit übersehen hatte. Über sein Verhältnis zu den Mainzern (s. ob. 46).

Doña Alda scheint sich Lope (wie auch die Italiener) als Rolands Gemahlin zu denken, wenigstens wenn man daraus schliessen darf, dass die Alda der Palacios „sucesora de aquel famoso Roldan" genannt wird. Sie wird sehr wenig erwähnt; sie tritt in der Mocedad und dem Marques auf. In der Mocedad wird sonderbarerweise eine Doñalda als Teilnehmerin an dem grossen Fest in der Nacht vor Rolands Geburt genannt (243^{r}), danach wäre also Alda ca. 20 Jahre älter als Roland; doch ist das wohl nur eine Vergesslichkeit Lopes, oder er kennt zwei Aldas. Im Marques ist sie die Patin Sevillas; sie ist, wie es 142$^{r}\beta$ heisst, unter Mauren und Christen wegen Rolands berühmt. In den andern Dramen wird sie fast gar nicht erwähnt, nur in den Pobr. fol. 54^{r}25 schwört Roland einmal „por vida de Doña Alda". Eine zweite Erwähnung ebd. fol. 70^{r}. Dass sie die Schwester Oliveros', dieser also Rolands Schwager ist, scheint Lope nicht zu wissen.

Von den Waffen Rolands kennt Lope nur sein Schwert Durindane.[1]) Die Geschichte desselben — es ist das Schwert Hektors — erwähnt Mandricardo, Angélica fol. 236^{r}. Bei Roncesvaux will Roland es zerbrechen und schlägt auf den Felsen damit, es fährt aber so tief hinein, dass er es selbst nicht wieder herausziehen kann und also waffenlos ist. Das ist bei Lope der eine Grund dafür, dass Bernardo mit Roland ringt, der andere Grund ist aber der, dass Roland für Schwerter doch unverwundbar ist. Roland ist nämlich bei Lope „encantado", ein Zug, der für den Spanier zweifellos direkt oder indirekt aus Ariost stammt, während im französischen Epos die Unverwundbarkeit erst in spätern Denkmälern erwähnt wird.

[1]) Vielleicht darf man eine Erinnerung an das Horn Oliphant in dem Namen einer Person der Palacios: Olivante, Vetter Armelinas, sehen, doch kann das Zusammentreffen auch zufällig sein.

Dass Roland bei Lope „fest“ ist, beweisen Stellen wie Pobrezas 66$^{r}\beta$: „Roldan que acá llamáis encantado“; Casam. 214^{v}: „Soy yo . . . aquel tan fuerte Que no tenió jamas herida ó muerte“; oder wenn dies noch zweideutig ist, die spöttischen Worte Don Beltrans: „Yo sin ser hombre encantado He vencido y peleado“ (Casam. 211$^{r}\beta$). In den übrigen Dramen findet sich keine Anspielung hierauf, auch nicht in der Mocedad.

Rolands Rivale unter den Pairs ist Reynaldos, den Lope zum Helden eines besonderen Stückes gemacht hat; trotzdem ist aber gerade von der ursprünglichen Reynaldossage wenig bei Lope übrig geblieben. Vater und Mutter des Helden kennt oder nennt er wenigstens nicht; Reynaldos ist aber gleich Roland ein Neffe Karls, in welchem Grade freilich wird nicht gesagt. Man sehe z. B. die Stellen Pobr. 73$^{v}\alpha$: „Hijo soy de quien sabéis Y sobrino del rey Carlos“ oder ebd. 65$^{v}\beta$, wo Roland sich weigert, gegen seinen Vetter das Schwert zu ziehen: „Que es mi sangre, considero; Que supuesto que es traidor, Fué nuestro deudo primero. Llámale Francia mi primo, Sabe que es sobrino vuestro. Cuando á prendelle me animo Miro el parentesco nuestro Y por sus padres le estimo.“ In der ursprünglichen Sage hat Reynaldos bekanntlich 3 Brüder, bei Ariost kommt noch eine Schwester Bradamante hinzu. Lope kennt nur einen Bruder Reynaldos', den er Alberio nennt, ein Name, der sonst unbekannt ist; Reynaldos spricht Pobr. 51$^{v}\beta$ von zwei Brüdern, meint aber Alberio und Malgesi, seinen Vetter (s. u. 135). Bradamante wird nur in der Angélica und in den Palacios erwähnt, hier ausdrücklich als Schwester Reynaldos' (255^{v}). — Reynaldos' Gemahlin trägt den aus der Sage bekannten Namen Claricia, die Rolle, die sie in den Pobr. spielt, ist schon geschildert. Näheres über ihre Herkunft wird nicht gesagt; die andern Dramen kennen sie gar nicht. Lope kennt auch nur einen Sohn Reynaldos', Delio, auch dies ist ein sonst unbekannter Name.

Die Geschichte des Helden ist bei Lope folgende: Von früh an dient er dem Kaiser (Pobr. 73$^{v}\alpha$), er siegt in

40 Schlachten und hilft dem Grafen Godofre, das heilige Grab zu gewinnen (s. ob. S. 56 f, auch Pobr. 52$^{r}\alpha$). Dann aber überwirft er sich aus dem bekannten Grunde mit Galalon, es kommt vor den Augen des Kaisers zum Streit, und dieser verbannt erzürnt den Unruhestifter Reynaldos, und zwar geschieht dies alles, als kaum auf seinen Lippen eine Spur von Bart war (Pobr. 73$^{v}\alpha$); Galalon verleumdet ihn dann, er habe einen Kammerdiener des Kaisers bestochen, diesen zu ermorden (ebd.); Karl nimmt ihm nun alle seine Städte und Burgen, nur Montalvan verteidigt er 10 lange Jahre gegen den Kaiser. Es folgen dann die Ereignisse der Pobrezas, die ja oben zur Genüge besprochen sind. Wie gross seine Macht vor der Verbannung war, zeigen seine Worte, als er in der Schlussszene seines Dramas aufgefordert wird, seine Macht aufzuzählen (73$^{v}\beta$): „No soy duque, duque fuí; Fuí almirante, yá mi estado El rey á Florante dió. Diez mil hombres de pelea Saqué por Carlos al campo, Cien mil doblas fué mi renta“. Dafür wird er dann nach erfolgter Rechtfertigung Grossfürst der Bretagne.

Mit der Darstellung der Pobrezas stimmen nun allerdings die Andeutungen der andern Dramen nicht überein: im Marques ist zwar Reynaldos auch — aber erst im letzten Akt — verbannt, der Grund dafür scheint aber Feindschaft mit Roland zu sein, mit dem er gerade in den Pobrezas sehr gut steht, im Marques ist er übrigens der treue Verbündete des Titelhelden. — In der Angélica ist auch sein Charakter verändert, da ist er zum Prahler und Aufschneider geworden; auf seine Liebe zu Angélica ist, ausser im gleichnamigen Drama, wo Ariost ja die direkte Vorlage und eine Erwähnung dieser Liebe kaum vermeidlich war, die ja auch zum Helden der Pobrezas schlecht passt, nur noch einmal angespielt: Marques 142$^{r}\alpha$, wo er sagt: „Congojas y ansías me aquejan De un ángel divino hechizo“. Der ángel divino ist Angélica. — Andere Züge Reynaldos' als den nach Jerusalem (Pobr. 67$^{v}\alpha$) erwähnt Lope nicht; er lässt ihn den Tod bei Roncesvalles finden (Casam. 217$^{v}\beta$), wie es auch viele italienische Gedichte thun. Das berühmte Ross des

Helden, Bayart, scheint Lope gar nicht zu kennen, wenigstens erwähnt er nie den Namen. In der höchsten Not hat auch bei Lope Reynaldos sein Pferd zur Ader gelassen, sogar 6 Mal; aber von besonderen Eigenschaften des Pferdes oder besonderer Liebe des Helden zu ihm hören wir nichts.

Reynaldos' treuester Freund ist sein Vetter Malgesi, den aber Lope nicht zu den Pairs rechnet. Erwähnt wird er, ausser in den Pobrezas, nur einmal: im Marques als einer der Ritter, die sich an der grossen encamisada zur Feier von Baldovinos' Hochzeit beteiligen. In den Pobrezas spielt er eine Hauptrolle, Reynaldos nennt ihn da fast stets hermano; er ist aber auch für Lope in Wirklichkeit nur sein Vetter, wie deutlich folgende Stelle zeigt (68$^{v}\beta$). Malgesi: „¡Triste que el dejarle yo Causó la muerte á mi hermano! Belardo: ¿Es vuestro hermano? M.: Es mi primo, Primo hermano, y en amor Más que hermano etc.“ Ebenso 74$^{r}\alpha$ Reyn: „El que véis es Malgesi, Mi hermano y mi primo hermano.“ Daher sind Stellen, wo Reynaldos von seinen Brüdern spricht (s. ob. 133), nur auf Alberio und Malgesi zu deuten. — Auch bei Lope ist Malgesi Zauberer und als solcher berüchtigt, fliehen doch die Bauern (Pobr. 69^{r}) entsetzt, als sie seinen Namen hören; aber er ist auch fromm und hatte lange Zeit die Zauberei aus Gewissensbedenken eingestellt, erst in den Pobr. greift er in der höchsten Not wieder dazu. Im Gegensatz zu dem idealen Reynaldos ist er bedeutend materieller gesinnt und versteht nicht, wie sein Freund auf die Früchte seiner Thaten verzichten kann, der Zorn darüber treibt ihn sogar dazu, ganz mit Reynaldos zu brechen.

Reynaldos' Bruder Alberio tritt gar nicht hervor; auch er scheint, wie Malgesi, eine Zeit lang abtrünnig zu werden („mis hermanos me han dejado“ P. 65$^{r}\beta$), am Schluss des Stückes ist er aber wieder da.

Die bisher besprochenen Personen bilden mit ihren Verwandten in den italienischen Epen das Haus Chiaramonte, auch bei Lope sind sie durch verwandtschaftliche Bande verknüpft, der Name Chiaramonte als zusammenfassender Geschlechtsname wird aber nirgends erwähnt. Überhaupt

kennt oder erwähnt Lope nicht den Gegensatz zwischen den beiden feindlichen Geschlechtern von Clermont und von Mainz, der ja der Angelpunkt der italienischen Epik ist. Allerdings kennt er die Familie der Mainzer, und auch bei ihm ist Mainzer synonym mit Verräter (z. B. Marques 157$^{r}\beta$ Carloto: „¡A Galalon, vil bastardo, En efeto magances!“); aber vom Gegensatz zweier totfeindlicher Familien ist bei ihm kaum etwas zu finden (die einzige Stelle, die mir aufgestossen, wäre Pobr. 53^{v}, wo Roland sagt: „Debe (Carlos) honrarlos A los deste linage (de Maganza), que si fuera al del señor de Montalvan, yo juro Que él le diera el lugar más vil y oscuro“). Rolands Worte Pobr. 56^{v} „Nunca tuve buen concepto Desta casa de Maganza“ zeugen höchstens von einem gewissen Misstrauen des Helden, aber nicht von Hass. Wo Feindseligkeiten zwischen Mainzern und andern Helden vorkommen, entspringen sie aus persönlichen Motiven, nicht aus Familienhass.

Lope bezeichnet nur zwei Personen ausdrücklich als Mainzer: Galalon und Florante. Von andern Angehörigen der Familie nennt er noch zweimal (Angélica und Marques) Pinabel, beide Male aber, ohne ihn als Mainzer zu bezeichnen. Wie schon erwähnt, wird der Conde Arnaldo der Mocedad, Rolands Vater, öfter als Deutscher bezeichnet, doch niemals als Mainzer.

Das Haupt des Geschlechtes ist Galalon, der Schwager Karls, was allerdings nur im Casam. erwähnt wird (z. B. fol. 209$_{v}$14), die andern Dramen wissen nichts davon; in den Pobr. nennt er sich 64$^{v}\beta$ primo hermano Karls, aber nicht cuñado. Dass er der Stiefvater Rolands war, wusste Lope anscheinend nicht. Auch was von seiner Geschichte erzählt wird, ist sehr widerspruchsvoll: in den Pobr. sehen wir, wie seine Verrätereien ans Licht kommen und er und sein Bruder auf immer verbannt werden; im Marques ist er aber wieder am Hofe, verleitet Carloto zum Morde und hilft selbst dabei, am Ende stirbt er durch den Sturz von einer Galerie. Im Casam. ist er aber wieder lebendig und verrät den Kaiser, den er überdies durch falsche Vorspiegelungen über die Mut-

losigkeit und schlechte Bewaffnung der Spanier getäuscht hatte, an die Feinde. Was dann aus ihm wird, sagt Lope nicht.

Der Hauptzug seines Charakters ist bei Lope sein Bedürfnis nach Verrat („Galalon es cual jumento No vivirá sin traicion“ Melisendra), s. auch Reynaldos ausführliche Charakterschilderung seines Feindes (Pobr. 65$^{r}\alpha$). Daneben zeichnet er sich auch nicht durch übermässigen Mut aus, doch berichtet Lope ausdrücklich nur einen Zug von Feigheit von ihm (s. ob. S. 56), auf Anderes der Art scheint Galalon selbst Marques 157$^{r}\beta$ anzuspielen: „En mal andáis, Galalon, Mas yo os pondré corazon En los piés como otras veces“. — Trotzdem ist er unverschämt genug, den Ehrenplatz an Karls Seite zu beanspruchen; dass Reynaldos ihn dafür ohrfeigt, ist der Grund ihres gegenseitigen Hasses (P. 61$^{v}\alpha$ und 73$^{v}\alpha$), doch auch hier ist Lope nicht konsequent, Reynaldos selbst sagt Armelin gegenüber ebd. 58$^{r}\alpha$ „. . . porque yo no sufría Del (Galalon) y Florante, su hermano, Maldades que hacer en vano Contra los doce quería, Dijo á Carlos que yo era De su reino pretensor etc.“ und das klingt doch etwas anders.

Auch mit mehreren anderen Paladinen ist Galalon verfeindet, und merkwürdigerweise ist der Grund für seinen Hass und die daraus folgende Verräterei immer ziemlich derselbe: eine Ohrfeige, die er erhält. So stammt sein Hass gegen Baldovinos daher, dass ihm ein Verwandter von dem eine Ohrfeige gab (Marques 152^{v}). Was für ein Verwandter das gewesen, wird nicht gesagt. — Ähnlich ist auch der Grund für den Verrat bei Roncesvaux: Casam. 209^{v}. Bravonel: „¿Es Galalon el dueño deste agravio? Bernardo: Dióle Roldan un bofeton sin culpa, Que le bañó de sangre barba y labio“. — In der Melisendra ist Galalons Ruf als Verräter so stark, dass Gayferos sich sogar weigert, in seiner Gegenwart zu spielen, auch die andern Helden wollen da möglichst wenig mit ihm zu thun haben. — An Karls Hofe nimmt er eine sehr hohe Stellung ein, er ist (Pobr. fol. 73) Condestable von Frankreich (im Marques ist es ein anderer), Markgraf und Herzog und besitzt 600 Städte.

Galalons Bruder Florante ist ausser aus Lope nicht bekannt. Er ist anscheinend jünger als sein Bruder, und seine Heldenthaten in den Pobrezas sind wohl seine ersten; der Hauptzug in seinem Charakter ist Feigheit. Er ist Admiral von Frankreich (als solcher Reynaldo's Nachfolger) und Herzog von Joyosa.

Ich wende mich nun zu der Betrachtung der übrigen Pairs. Der Infant Baldovinos wird in den Pobrezas, der Angélica und im Marques erwähnt. Er ist der Sohn des Königs von Dacien, ein sehr naher Verwandter Karls (s. 154$^{r}\beta$), seine Mutter Ermelinda ist die Tochter des Herzogs von Baiern (also Naymos, der Name wird aber nicht ausdrücklich genannt). Sein Oheim mütterlicherseits ist der Markgraf von Mantua (in den Romanzen väterlicherseits). Er ist der Gemahl Sevillas, der Tochter des Königs von Sansueña. Bekanntlich heisst Sansueña ursprünglich Sachsen (vgl. Milá y Fontanals, 365 u. Anm. 2 u. 3); Lope hat sich aber jedenfalls ein ganz anderes Land darunter gedacht. Er nennt den König von Sansueña, seine Unterthanen und Sevilla selbst „moros", hält sie also für Sarazenen; wenn nun auch hieraus für einen Dichter des Mittelalters, das bekanntlich alle Heiden ohne Unterschied als Sarazenen betrachtet, kein Schluss zu ziehen wäre, beweist es für Lope doch wohl, dass er Sansueña nicht für das deutsche Sachsen hielt, sondern sich darunter ein beliebiges maurisches Königreich in Spanien oder Afrika vorstellte. Allerdings macht er, ebensowenig wie die Romanze, jemals eine Andeutung über die genauere Lage. — Nach Marques 151$^{v}\beta$ fällt Baldovinos auf einem Kriege gegen die Ungläubigen in die Hände des Königs von Sansueña, dem er in seinen Gärten dienen muss. Dabei sieht ihn Sevilla, verliebt sich in ihn und bewegt ihren Vater, ihn gegen Lösegeld frei zu lassen. Beim Abschied verspricht Baldovinos sie zu heiraten, wenn sie Christin werde. Das wird sie auch mit Einwilligung ihres Vaters. Die ganze Werbung dauert 6 Jahre (fol. 148$^{r}\beta$. Sevilla: „¡Que un deseo de seis años A pénas os goce un dia!") Wie diese Heirat ihm zum Verderben gereicht, ist oben gesagt. — Aus

den Pobrezas erfahren wir über ihn nur, dass er in der Schlacht, die durch Reynaldos' Eintreten gewonnen wird, floh (66$^{r}\beta$) und dass er Gouverneur von Paris ist.

Baldovinos' Oheim ist der Markgraf von Mantua, der im nach ihm benannten Drama Danes Urgel heisst. Ausser in den Palacios und der Angélica wird auch in den andern Dramen ein Urgel erwähnt, wahrscheinlich ist dies dieselbe Person, doch ist es auffallend, dass der Titel „Markgraf von Mantua" nur im Marques vorkommt, niemals in den andern Dramen, wo auch niemals auf die Rolle, die der Held im letzteren Drama spielt, hingedeutet wird. Die betreffende Person heisst Pobrezas und Mocedad nur Urgel (Moc. 252$^{v}\alpha$ auch einmal Duque Urgel), im Casam. auch Danes Urgel. Es ist nicht ohne Wichtigkeit darauf zu achten, da z. B. der Roman Libro de Don Renaldos aus dem ursprünglichen Ogier le Danois — das ist die Originalgestalt — zwei Personen gemacht hat: einen Don Danes und einen Urgel de la maza, auch señor de las marchas zubenannt. Lope hat zwar allem Anschein nach die Einheit der Person gewahrt, aber eine kleine Ungenauigkeit findet sich doch. Als es sich darum handelt, zur Feier von Baldovinos' Hochzeit eine encamisada zu veranstalten, sollen Gruppen von je 10 Personen aufgestellt werden, 6 Ritter wählen je 9 Teilnehmer; da wählt Carloto „el de Mantua", also den Marques, Roland wählt aber einen Urgel, der also eine andere Person sein muss; man könnte nun denken, dieser Urgel sei derjenige, den die Romanze (Duran 650, 120) Urgel de la fuerza grande nennt und der nach dieser Romanze Grossmeister von Rhodus und Vetter des Markgrafen ist, aber der Grossmeister wird schon so wie so von Durandarte für seine Gruppe gewählt. Deshalb braucht man aber nicht ausser dem Markgrafen und dem Grossmeister noch einen dritten Urgel für Lope anzunehmen; die Verwendung des Namens erklärt sich daher, dass Lope 54 Namen brauchte und da die ersten besten nahm (s. u. 144). Der Urgel der Mocedad wird übrigens einmal 258$^{r}\alpha$ „de la fuerza grande" genannt, was wohl nur zufällige Übereinstimmung mit dem Beinamen des Grossmeisters ist. Bei

Lope ist der Markgraf, als Bruder von Baldovinos' Mutter, Sohn des Herzogs von Bayern, also Naymos; er ist im Marques schon ein Greis, seine beiden Söhne Carlos und Urgel sind gefallen (147^{v}), daher will er Baldovinos zu seinem Erben machen. Er steht bei Karl in grosser Gunst, und dieser nennt ihn den besten seiner Vasallen (147^{v}). Aus den übrigen Dramen erfahren wir nicht viel von ihm, in der Mocedad beteiligt er sich am Fackelzuge zu Ehren von Carlotos Geburt, zeigt aber dabei eine sehr düstere Stimmung; als er seine Farben angeben soll, sagt er: „mis enojos quisieran llevar leonado", wählt dann aber als der, „qui ingratitud desama" schwarz. Sonst wird er nur flüchtig erwähnt, in den Pobr. (Stelle s. ob. 56) als einer derjenigen, welche die meisten Mohren erschlagen haben.

Dudon spielt im Casam. eine wichtige Rolle und wird in den Pobrezas und im Marques erwähnt. Er ist nicht wie bei Ariost der Sohn Ogiers; unter die Pairs ist er auf Grund seiner tapferen Thaten aufgenommen worden (Casam. 204$^{v}\beta$); in dem Streite der Paladine (ebd.) steht er auf der Seite von Roland und Oliver, da er ein Vetter des Letzteren ist; er scheint noch jung zu sein, da ihn die Bauern (ebd. 216$^{v}\alpha$) „mozo de gran corazon" nennen. In den Pobrezas tritt er als eine Art Kammerherr des Kaisers auf und meldet stets Gesandte und Bittsteller beim Kaiser an. Am Ende sagt er von sich „ . . . . seis ciudades Y treinta villas poseo Sin castillos y heredades. Soy gran señor y deseo Serlo de las voluntades". Die Rolle, die er im Casam. spielt, ist schon oben besprochen.

Durandarte wird sehr häufig bei Lope erwähnt (in allen Dramen ausser Palacios und Mocedad), der ihn und seine Rolle aus den Romanzen kannte. Er ist vor allen Dingen der zärtliche Liebhaber seiner Belerma, um die er 7 Jahre lang geworben hat (so auch in den Romanzen) und die er doch nicht besitzen soll (Casam 205$^{v}\alpha$ Bel: „Cuéstame mucho del alma, Flordelis, amarle así Despues que siete años fuí Ingrata como la palma"). Er wird fast stets „el galan" genannt, das scheint auch sein stehender Beiname zu sein

(Marques 147$^{r}\alpha$ Bel: „Muy galan es Durandarte. Sev: Siempre ese nombre le dan“); auch Angélica (s. ob. 129) kennt ihn hauptsächlich als Liebhaber. Sein Waffenruhm scheint dagegen bedeutend geringer zu sein; wenn Montesinos mit Bezug auf ihn sagt: „corazon del más valiente que en España ciñó espada,“ so ist das die einzige Stimme der Art. Sonst gilt er vielmehr als Salonritter, der sich wohl vorzüglich darauf versteht, Feste zu arrangieren, im Felde aber nicht zu finden ist; Malgesi sagt Pobr. fol. 63^{r} höhnisch von ihm: „Contemplo á Durandarte que á Belerma Ofrece el moro, que temblar le hizo Y que ella con la voz de tierna enferma Le ensalza y honra de un listo pagizo“, und Oliveros wirft ihm Casam. 204$^{v}\alpha$ vor: „Mil veces que guerra ha habido En la corte te has quedado, Solo hasta el partir soldado Con las plumas y el vestido . . . . Yo no sé, de qué pretendes Tener fama y opinion, Sino de alguna invencion, Cuando alguna fiesta emprendes“. Durandarte behauptet daraufhin allerdings das Gegenteil: „Que yo soy hombre, Oliveros, Más de campo que de galas“. Dann rühmt er sich seiner Kriegsthaten: im Kriege von Afrika sei er 15 Jahre gewesen, sein Oheim, der Graf d'Irlos, habe ihn gegen Aliarde mitgenommen. Diesen Zug des Grafen erzählt die berühmte Romanze Estábase el Conde d'Irlos (Duran 354); Durandarte wird darin aber nicht erwähnt, Lope hat also die Teilnahme Durandartes an dem Zuge erfunden. Überhaupt ist die ganze Charakterisierung Durandartes als Salonheld Lopes Eigentum; in den Romanzen findet sich nichts davon. — Unklar sind mir folgende Worte Durandartes, Casam. 204^{r}: „Presumo yo que se asombran Adonde quiera que nombran A Durandarte el galan; Y si á caso de Aliarda Como de otras he sido Alabado, ya su olvido Con mil celos te acobarda. No busques vana ocasion De colores para dar Más color á tu pesar“. Die Anspielung auf Aliarda verstehe ich nicht, Duran hat eine Romanze (370, En las salas de Paris), in der ein Zweikampf zwischen Oliveros und Montesinos erzählt wird, den sie um die Liebe einer Aliarda ausfechten; wer aber die ist, wird auch in der Romanze nicht

klar. Möglicherweise ist es dieselbe wie bei Lope, und letzterer spielt auf irgend eine unbekannte Romanze an. — Über Durandartes Tod bei Roncesvalles (s. ob. 105).

Montesinos ist Durandartes Vetter, ihn scheint Lope bei Roncesvalles nicht umkommen zu lassen, da ja sonst die ganze Episode mit Durandartes Herz wenig Zweck hätte. Auch mit Baldovinos lässt Lope ihn befreundet und verwandt sein (s. Stelle ob. 82); er legt ihm eine unerwiderte Liebe zu Flordelis bei, die mit ihm im Casam. kokettirt. Sonst erwähnt Lope nichts von ihm.

Oliveros nimmt, wie gesagt, bei Lope nicht die Stellung ein wie sonst. Verschwägert oder besonders befreundet mit Roland ist er nicht, auch hören wir nichts Besonderes von seinen Thaten. Erwähnt wird er in allen Stücken, ausser Palacios und Mocedad. Er ist noch jung, da er Marques 142,β „mozo“ genannt wird; bemerkenswert ist die Rolle, die er bei der Verhaftung Carlotos, den er überlistet (s. ob.), spielt. In den Pobr. sagt er von sich, aufgefordert seine Macht zu nennen „. . . . yo he sido Gran mariscal de Aviron Por merced tuya elegido. Tengo la banda y tuson“. Das letzte heisst wohl bloss „ich bin einer der Pairs;“ ein Aviron kenne ich nicht, vielleicht meint Lope Biron im Périgord. 1577 wurde Armand de Gontaut, Baron von Biron, zum Marschall ernannt (fiel 1592), 1594 dann dessen Sohn Charles, Herzog von Biron (enthauptet 1602) s. Lalanne, Dict. hist. Vielleicht dachte Lope bei dem Titel an einen dieser beiden (wohl den zweiten).

Sonderbar ist eine Stelle im 1. Akt der Melisendra, wo Oliveros señor de Montalvan genannt, also mit Reynaldos verwechselt wird.

Der alte Don Beltran tritt nur im Casamiento auf, erwähnt wird er noch im Marques unter den Richtern Carlotos (da ausdrücklich als el más viejo im Gegensatz zu seinem gleichnamigen Sohn). Die Figur des Helden stammt aus den Romanzen, die Rolle des bedächtigen Warners vor allzugrosser Siegeszuversicht hat ihm aber erst Lope zuerteilt. Die Stellen, die seinen Tod schildern, sind oben 107 ff. abgedruckt.

Von den andern Helden, die Lope, sei es als Paladine, sei es als gewöhnliche Ritter, auftreten lässt, ist nicht viel zu sagen. In der Mocedad sind es ausser Urgel, Dardin d'Ardeña, Merian und der Admiral Borbon. — Dardin d'Ardeña (entstellt aus Thierry l'Ardenois s. Milá y Fontanals 363 und Anm.) liebt Akt I eine Madama Jasmin; Akt III 258$^{r}\alpha$, also viele Jahre später, wird er als „frances Cipion" gepriesen und gesagt, dass ihn Urgel de la fuerza grande (s. ob. 139) mit seiner Schwester Alemande verheiratet habe. Im Marques ist Dardin Vorsitzender des Richterkollegs. — Merian, „gran soldado y caballero" (ebd.) wird auch im Marques erwähnt; Lope kannte beide wohl aus Romanzen (z. B. Duran 354, 55). — Der Almirante Borbon gehört gar nicht in die Karlssage, Titel und Namen sind anachronistisch, auch unter Carlotos Richtern ist ein Bourbon. — Im Marques treten als Gesandte des Titelhelden der Graf d'Irlos und der Herzog von Alençon auf. Die Geschichte des ersteren kannte unser Dichter; er hatte sie in einem eigenen (verlorenen) Stücke behandelt und spielt auf sie auch sowohl im Casam. (s. ob.) als auch im Marques 157$^{r}\alpha$ an: „¿Venis del mar por ventura Como otras veces soléis? ¿Qué conquista agora hacéis?" Ein Herzog von Alençon zur Zeit Karls ist natürlich auch ein Anachronismus, in der Romanze steht an seiner Stelle Sanson de Picardia. — Im Casamiento tritt Brandimarte auf, der auch Marques und Angélica erwähnt wird. Er ist der Geliebte der Flordelis, war verbannt und die Rückkehr wird ihm von Karl erst auf Bitten seiner Geliebten gestattet; bei Roncesvalles scheint er nicht mitzukämpfen, da Dudon ihm ja erst von der Schlacht erzählt; er stellt sich aber auf der Peña de Francia ein und fällt dort. Die Figur stammt aus Bojardo und Ariost. — Endlich tritt noch in der Melisendra Gayferos auf, sonst wird er nur im Marques erwähnt; Lopes Drama „La venganza de Gayferos", das jedenfalls ihn zum Helden hatte und nach den Romanzen Duran 374, 75 seine Rache an seinem Stiefvater schilderte, ist verloren.

Das sind die Helden, welche Lope auftreten lässt. Eine

grosse Menge anderer werden aber noch an einigen Stellen des Marques erwähnt, dieselben sind interessant, weil sie zeigen, wie viele ganz heterogene Personen Lope an Karls Hof vereinigte. Die wichtigste Stelle ist die am Anfang des Marques, wo die Teilnehmer zur encamisada gewählt werden. Da wählt Roland: „Ricardo, Dudon, Urgel, Merian y Pinabel, Montesinos y Borbon, Duque Astolfo y Galalon". Ricardo mag wohl Richard von der Normandie sein, der Herzog Astolfo ist ja aus Ariost bekannt genug, es ist dies die einzige Stelle, wo Lope ihn erwähnt. Die Übrigen sind alle schon besprochen. Carloto wählt: „. . . . á Guarinos Al de Mantua, á Baldovinos, A Brandimarte, á Grimaldo Y con Florisel y Arnaldo, Al duque de Aste, y Celinos". Den Admiral Guarinos feiert die Romanze Mala la vistéis, franceses (Duran 402), Grimaldo (wohl identisch mit einem unter Carlotos Richtern befindlichen Grimalte) heisst in den Romanzen der Vater des Montesinos; Celinos heisst der Werber um die Hand der Gräfin d'Irlos, er wird auch Casam. 200 v β 9 erwähnt; Arnaldo ist gar zu vieldeutig, vielleicht darf man bei Lope an den Arnaldo der Mocedad denken, der Herzog von Aste (Este?) wird in den Romanzen 356, 57 als Reynero, llamado duque de Aste aufgeführt, Lope hält aber Reynero und den Herzog von Aste für verschiedene Personen (s. u.). — Florisel kenne ich nicht; doch mag Lope an den Titelhelden des alten Romans Don Florisel de Niquea gedacht haben (s. Gayangos LXIX). — Rudolfo wählt: „. . . Alberto, Veviano, Dagoberto, A Reynero y á Dardin, A Don Beltran y Armelin Y con Ardenio á Roberto". — Dardin und Beltran sind schon erwähnt, Veviano ist wohl Vivien, der Bruder Malgesis, über Reynero s. ob.; ein Don Alberto steht in der Romanze unter Carlotos Richtern; ob diese letzten beiden Sagengestalten entsprechen und welchen, vermag ich nicht zu sagen; Reynero trägt den Namen von Oliviers Vater Renier. Armelin heisst der Maurenkönig in den Pobrezas; Roberto, Dagoberto und Ardenio kenne ich nicht, bei ersterem dachte Lope vielleicht an Robert den Teufel. Oliveros nennt nur 8 Namen: „A Enrique, á Leon, á Gayferos,

Al de Orliens, al de Leni, Narbon, Auger, Malgesi.“ Über Malgesi und Gayferos s. ob. Mit Leon mag der griechische Kaiserssohn Leo gemeint sein, der bei Ariost um Bradamantes Hand anhält; Auger ist wohl Nebenform von Urgel-Ogier, wenigstens findet sich sonst manchmal Augel (z. B. Wolf, Neueste Leistungen der Franzosen etc. 132), Lope mag die Identität beider Namen nicht erkannt haben. Narbon erinnert an Narbonne, und man könnte an Aimeri oder einen aus seiner zahlreichen Familie denken. Unklar sind Enrique, der von Orléans (bei Lope waren Arnaldo, Rolands Vater, und Delio, Reynaldos' Sohn, in den betreffenden Stücken zu Herzögen von Orléans ernannt worden) und der von Leni. Reynaldos: „A Bruneto, Floridante, Sansoneto, Al conde d'Irlos, á Almonte, Al señor de Bracamonte, Tibalte, Naymo y Turqueto.“ Der Graf von Irlos und Naymo sind bekannt; letzterer wird auch Angélica 227^{v} als duque onesto erwähnt, im Casam. 215$^{r}\beta$ als conde Naymo, sonst nicht; ebenso Sansoneto aus Ariost (noch erwähnt Ang. 230$^{r}\beta$). Die Übrigen sind aber alle mehr oder weniger unklar. Tibalte (Thibaut) ist ein in den französischen Epen häufiger Name, vielleicht darf man in diesem Falle an den Grafen Teobaldo denken, den die Sage mit der Peña de Francia in Verbindung brachte (s. ob. 114, auch Milá y Fontanals 348), Almonte (frz. Eaumont) heisst der Sohn des Sarazenenkönigs Agolante, den der junge Roland erschlägt und dessen Helm er bei Ariost trägt. Die Übrigen kenne ich nicht.

Endlich wählt noch Durandarte: „Yo al conde de Foyx, á Orbantes, Al padrino de las bodas, A Orfel, al maestre de Rodas Y cuatro hermanos gigantes.“ Der Graf von Foyx ist in der Romanze unter Carlotos Richtern aufgeführt, er gehört natürlich nicht an Karls Hof, da es Grafen von Foyx erst seit dem 11. Jahrhundert gab, über den Maestre de Rodas s. ob. 139. Orbantes und Orfel kenne ich nicht; ebenso unklar ist, wer mit dem padrino de las bodas gemeint ist. Bei der Hochzeit Baldovinos' und Sevillas, an die man denken könnte, ist von einem padrino keine Rede; bei den vier Riesenbrüdern hat Lope vielleicht an Pulcis Morgante gedacht

(der zu einem spanischen Prosaroman verarbeitet war), dort treten vier Riesen auf, die allerdings nicht Brüder sind und von denen 2 noch dazu von Roland und Reynaldos erschlagen werden.

Sind hier karolingische Helden mit Sarazenen (Armelin, Almonte), Gestalten aus beliebigen Ritterromanen (daher werden wohl die Orbantes, Orfel etc. stammen) vermischt, so zeigt eine zweite derartige Stelle Vermischung mit historischen Personen: es ist die Aufzählung der Richter Carlotos. Letztere Stelle ist allerdings nicht so bezeichnend, wie die ersteren, da ähnliche Aufzählungen in der Quelle sich fanden, wie die Romanzen 356, 57 zeigen. Lopes Aufzählung ist kürzer, er bietet nur die Namen, während die Romanzen noch allerlei Zusätze machen.

Die Stelle bei Lope heisst:

Era el juez primero
Dardin d'Ardeña noble
Con el conde de Flandes,
El duque de Borgoña y don Grimalte,
Don Beltran, el más viejo,
Y Galalon él que le dió el consejo,
Borbon, el duque de Aste,
El de Foyx y Reynero,
De Agramonte, y Savoya, y de Ferrara,
Condestable y Guarinos
Sin otros caballeros.

Das sind mit wenigen Ausnahmen historische Titel; neu ist von den nicht historischen nur der Name de Agramonte, ursprünglich der Zuname von Malagis und Vivian, sowie der ihres Vaters; ob Lope gewusst hat, dass dieser Zuname Malgesi zukommt, lässt sich nicht entscheiden (die zweite kürzere Aufzählung s. ob. 128).

Das weibliche Element an Karls Hof ist sehr schwach vertreten; Karls Frau, Schwester und Tochter sind schon oben erwähnt worden. Von Andern werden öfter nur erwähnt Doña Alda (s. ob. 132), Sevilla (desgl.) und Belerma, die Geliebte Durandartes, die im Marques als ständige Begleiterin Aldas auftritt. — Aus Ariost stammt Flordelis, Brandimartes Geliebte, der Lope ein recht kokettes Wesen beigelegt hat.

Von andern Ariostischen Frauen, die mit der Karlssage in Verbindung stehen, werden Marfisa und Bradamante in der Angélica nur genannt, während Angélica selbst eine Hauptrolle spielt. Inwiefern Lope bei der Schilderung seiner Angélica eigene Wege gegangen, ist schon oben angedeutet. — Ganz aus Lopes Phantasie scheinen einige Frauen zu stammen, die in der Mocedad, bei Gelegenheit des grossen Festes am Tage der Flucht von Rolands Eltern, genannt werden; es sind Madama Jasmin, die Geliebte des Admirals Borbon, Florinda, Lucinda, Madama de Christan, Doñalda, über letztere s. ob. 132.

Die Feinde Karls sind, wie schon oben gesagt, fast nur Sarazenen. Die Personen sind meistens die aus Ariost bekannten; erfunden hat Lope nur den König von Marokko Armelin, seine Tochter und seinen Schwiegersohn in den Pobrezas; aus speziell spanischen Quellen scheint er Marsil und Bravonel im Casamiento genommen zu haben; die Übrigen: Agramante, Rodamonte, Ferraguto, Mandricardo und Sacripante der Angélica stammen aus Ariost. Über Rodamontes Ende s. ob. 64. Sonst wird noch Gradaso einmal erwähnt (Casamiento 209v).

Damit stehen wir am Ende dieser Übersicht über die Karlssage bei Lope; sie hat gezeigt, dass Lope die Sage in ziemlichem Umfange kannte, freilich nicht so, wie sie einst die Chansons de geste ausgebildet hatten, sondern so, wie sie in den Romanzen und bei Ariost geworden war. Sie hat ferner gezeigt, dass Lope die Sage nicht ansah als etwas, das historisch feststand und an dem nicht gerüttelt werden durfte; er hat mit ihr nach Gutdünken geschaltet, sie nach seiner Willkür verändert, ohne sich dabei an Konsequenz zu kehren (z. B. Galalons Tod und Wiederaufleben) und hat zu den mannigfachen Anachronismen der Romanzen noch neue gefügt. So ist der Abstand gross zwischen der Sage der Chansons de geste und der von Lopes Dramen, gross im Thatsächlichen, grösser im Geist; denn wenn schon vom alten Kern kaum mehr erhalten ist als Namen und Umrisse der Geschichte einiger Paladine, das andere z. T. ganz verdrängt, z. T. bis

zur Unkenntlichkeit verändert ist, so ist von dem Geist, der die alten Epen durchweht, wie schon G. Paris (S. 239), sicherlich der berufenste Beurteiler, bemerkt, fast gar nichts übrig geblieben. Aber doch ist es ein neuer Beweis für die unverwüstliche Lebenskraft, welche die Karolingersage einst besass, dass sie im fremden Lande, auf einer spezifisch nationalen Bühne dem volkstümlichsten aller spanischen Dichter den Stoff zu wenigstens 11 Dramen lieferte und das zu einer Zeit, als sie in ihrem Heimatland sich schon in endlose Romane geflüchtet hatte, die mit Poesie und Kunst nichts mehr zu thun hatten.

Anhang.

Verbreitung der Karlssage im spanischen Drama.

Im Folgenden will ich, soweit sie mir bekannt geworden sind, die Dramen zusammenstellen, welche Stoffe aus der karolingischen Sage behandeln. Natürlich wird diese Liste nicht vollständig sein, eine absolute Vollständigkeit ist bei der Unzahl der verlorenen spanischen Dramen überhaupt nicht möglich, und auch Vollständigkeit in Bezug auf die uns erhaltenen Dramen ist für den Einzelnen, besonders den Ausländer, kaum erreichbar. Die folgende Liste ist in der Art zu Stande gekommen, dass ich Barreras Listen im Catálogo sorgfältig durchgesehen habe, aber natürlich waren auf solche Weise nur Dramen zu finden, bei denen schon der Titel verriet, dass sie karolingische Stoffe behandelten. Um diesem Mangel nach Möglichkeit abzuhelfen, habe ich überall, wo Analysen spanischer Dramen zu finden sind, nach hierhergehörigen gesucht und habe ausserdem alle spanischen Dramenbände der Berliner Bibliothek durchblättert, um so vielleicht noch das eine oder andere Stück zu finden. Leider entsprach der Erfolg nicht im Geringsten meinen Erwartungen.

Die Stücke sind alphabetisch nach dem Namen der Verfasser geordnet; vor diejenigen, welche ich nur dem Titel nach kenne, setze ich ein †. Mit Sch. verweise ich auf Schaeffer, mit B. auf Barreras Catálogo.

Acosta y Faría (1679—1738): † Rugero y Bradamante ist handschriftlich vorhanden (s. B. 5).

Aguilar: El conde Grimaldos. Stück wie Verfasser sind

nur dem Namen nach bekannt (s. B. 10). Darf man aus dem Titel schliessen, so behandelte das Stück die Geschicke von Montesinos' Vater.

Calderon (1600—81): La puente de Mantible, eine Dramatisierung der Fierabras Sage.

El jardin de Falerina (s. a. u. 155).

Hado y divisa de Leonido y de Marfisa. Dies letzte Stück gehört eigentlich nur in sofern hierher, als die Grundidee desselben aus Bojardo entlehnt ist. Mit der eigentlichen Karolingersage hat der Stoff nichts zu thun. Über alle 3 Stücke sehe man Schmidt, Die Schauspiele Calderons.

Cáncer y Velasco († 1655): La muerte de Baldovinos. Das Stück ist eine burleske Behandlung des Romanzenstoffes, den Lope im Marques dramatisierte. Eine Parodie von Lopes Stück ist dasjenige Cáncers nicht, wenigstens tritt nirgends eine derartige Absicht hervor. Gedruckt in Cáncers Obras varias, Madrid 1651, und als Suelta (eine solche besitzt die Berliner Bibliothek). S. Sch. II. 197.

Candamo (1662—1704): † Como se curan los celos, y Orlando furioso, eine Zarzuela. Gedruckt in C.'s Poesías cómicas I, Madrid 1722, (B. 67). Sch. II 250 ff lobt das Stück als eine in ihrer Art ganz vortreffliche Komposition.

Cañizares (1676—1750): † Angélica y Medoro, ebenfalls eine Zarzuela (B. 69).

Guillen de Castro (1569—1631): † El conde de Irlos.

† El nacimiento de Montesinos (El conde Grimaldos). Beide in der sehr seltenen Parte primera von Castros Comedias, Valencia 1621. Sch. bespricht beide Dramen sehr kurz I 223.

Cervantes (1547—1616): Casa de los celos y selvas de Ardenia. Ein tolles Zauberstück, in dem in ziemlich wirrem Durcheinander Paladine Karls, wie Roland und Reynaldos, Bernardo del Carpio und Frauengestalten Ariosts, wie Angélica und Marfisa, auftreten. Eine Szene im III. Akt erinnert übrigens an eine solche in Lopes Casamiento: dem schlafenden Bernardo erscheint Kastilien und fordert ihn zum Kampf für die bedrohte Unabhängigkeit auf. Nachahmung ist wohl

möglich, natürlich auf Seiten des Cervantes, dessen spätere Dramen ja ganz unter Lopeschem Einfluss stehen. Gedruckt in Comedias y entremeses de Cervantes ed. Nasarre I, Madrid 1749 (der Originaldruck Madrid 1616). S. Sch. I 325.

Alvaro Cubillo de Aragon: † El conde de Irlos, als Suelta gedruckt, B. 115 spricht die Vermutung aus, dies Cubillo zugeschriebene Stück möchte identisch sein mit Lopes verlorenem Conde de Irlos.

Ders.: El conde de Saldaña 2ª parte (Hechos de Bernardo del Carpio). Ist sehr oft gedruckt (s. B. 115), auch in zahlreichen Drucken des vorigen Jahrhunderts. Neudruck in Bibl. de aut. esp. Bd. 47. Über den ersten Teil, der nicht hierher gehört, s. ob. (S. 111, A.). Der II. behandelt die Niederlage der Franzosen unter Karl bei Roncesvaux, stimmt also inhaltlich zu der grossen Episode von Lopes Casamiento. Nachahmung von Cubillos Seite, auf die ich für Teil I mit Bezug auf die Mocedades aufmerksam gemacht habe, scheint bei Teil II nicht vorhanden zu sein. S. Sch. II 102.

Ders.: El vencedor de sí mismo. Behandelt den aus Ariost bekannten Stoff von Rugeros und Bradamantes Hochzeit. Der „Sieger über sich selbst“ ist der griechische Prinz Leon. Von eigentlich karolingischen Helden treten, ausser dem Kaiser, Roland, Dudon und Reynaldos auf. Gedruckt ist es als Suelta (B. 115).

Juan de la Cueva (geb. ca. 1550): † Libertad de España por Bernardo del Carpio. Gedruckt in Primera parte de comedias de J. de la C. Sevilla 1588. S. ob. 110.

Baltasar Diaz: † Tragedia do Marquéz de Mantua e do Emperador Carloto Magno. Lisboa 1665. Auch B. 125 kennt dies Stück nur aus Barbosas Citat, es lässt sich daher leider nicht feststellen, ob es zu Lopes Marques de Mantua Beziehungen hat.

Lope de Liaño: Bernardo del Carpio en Francia (s. ob. 3. A.). Das Stück ist im vorigen Jahrhundert mehrmals neugedruckt worden (z. B. Madrid 1798); alle diese Neudrucke, von denen die Berliner Bibliothek mehrere Exemplare besitzt, haben als Verfassernamen Lope de Llano. Das

richtige Liaño steht nur auf einer alten Suelta, von der ebenfalls ein Exemplar in Berlin ist. Die Ereignisse, welche das Stück schildert, fallen der Zeit nach lange nach Karls des Grossen Tod,[1]) der Kaiser in diesem Drama ist Karls Sohn Ludwig der Fromme. Er ist auch die einzige Figur im Stück, die der karolingischen Sagenwelt angehört, alle andern haben mit derselben nichts zu thun. Ein Malgesi, der auftritt, ist nicht identisch mit dem berühmten Zauberer, sondern ist der Diener eines Lotario, eine Art Gracioso. s. Sch. II 267, B. 215.

Matos Fragoso (ca. 1610—92) und Moreto (1618—69): El mejor par de los doce. Ältester Druck (s. B. 242) in Parte 39 der Escogidas, zahlreiche Neudrucke im vorigen Jahrhundert, z. B. Madrid 1748 und 1796, Valencia 1776. Akt I und die erste Hälfte von II sind von Matos, dann wird ausdrücklich gesagt, dass nun Moreto anfange zu dichten. Das Stück ist, worauf schon Sch. II 281 hinweist, eine Nachbildung von Lopes Pobrezas. Man muss zugeben, dass diese Nachbildung vor dem Original manche Vorzüge hat, vor allem ist die Handlung einheitlicher, überflüssige Episoden sind weggelassen, die Figur des Malgesi fehlt gänzlich. Der Hauptunterschied ist der, dass die beiden Dichter uns den Grund von Reynaldos' Verbannung, den Streit mit Galalon, der bei Lope nur erzählt wird, vorführen. Das Stück beginnt mit einer Schlacht gegen die Sarazenen, die Reynaldos durch seine Tapferkeit gewinnt; als dann Karl dem Tapfersten den Platz an seiner Seite anbietet, wagt Galalon denselben zu beanspruchen. Es kommt zum Streit, und Reynaldos wird verbannt. Die Mauren sind aber noch nicht gänzlich besiegt, sie wagen eine zweite Schlacht, und nun folgen die aus Lope bekannten Szenen; doch fehlen die, in denen Malgesi auftritt. Die Art und Weise, wie Galalon Claricia gefangen

[1]) Ticknor I 597 spricht von einer Trilogie Lopes über Bernardo del Carpio und führt als deren einzelne Stücke Las mocedades etc., Bernardo del Carpio en Francia und Casamiento an. Es kann 1. von einer Trilogie Lopes überhaupt keine Rede sein (s. ob. 3 Anm.) 2. wäre die Anordnung falsch, das 2. Stück müsste zuletzt stehen.

nimmt, ist sehr abgeschwächt gegen Lopes Darstellung, ebenso fällt der Schluss des Dramas gegen Lope sehr ab. Moreto lässt nämlich den gefangenen Reynaldos den Kasten mit den Trophäen an den Kaiser schicken, so dass die dramatisch wirkungsvollste Szene Lopes kaum zur Geltung kommt, als Schlusseffekt lässt er dann Claricia hoch zu Ross jeden fordern, der ihren Gatten zu beschimpfen wage. Es ist eigentümlich, dass gerade die schönen Szenen Lopes von den Bearbeitern verdorben wurden, während sie die andern entschieden besserten.

Mira de Amescua (ca. 1578—1635): Los carboneros de Francia y reina Sevilla, behandelt die bekannte Sage von Karls Altersehe. Das Stück wird auch Rojas Zorrilla zugeschrieben; gedruckt in Parte 39 der Escogidas, andere Drucke s. B. S. 259, ein Neudruck Barcelona 1757. S. Sch. I 308, die ausführlichste Analyse bei Fastenrath a. a. O. Ob ein anderes Stück des Dichters: Carboneros de Francia ó los nuevos caballeros, das handschriftlich erhalten ist (s. B. 259), hierher gehört, ist nicht zu entscheiden.

Moreto: s. Matos.

Montalvan (1602—38): Olimpa y Vireno. Gedruckt in Parte 29 der Comedias de diferentes autores, Valencia 1636 (s. B. 260). Behandelt die bekannte Episode aus Ariost IX—XI, Roland tritt darin auf. S. Sch. I 446.

Ders.: La mudanza en el amor (gedruckt in Parte 45 der Escogidas). Dasselbe Stück existiert auch unter dem Titel: La esmeralda de amor als Suelta und ist dann Rojas Zorrilla zugeschrieben (B. 268, 343, Sch. I 452). Die sagenhafte Grundlage ist die Erzählung von dem Smaragd, der seinem Besitzer die Liebe Karls des Grossen verschafft (s. G. Paris S. 383 und Ders., L'anneau de la morte, histoire d'une légende, Paris 1897). Von den Personen des Stückes ist der Rey Carlos Karl der Grosse, die andern tragen keine bestimmten Namen (el duque, el conde, el marques etc.) und lassen sich nicht mit bestimmten Figuren identifizieren.

Mosen Doctor Guillen Pierres: El amor más verdadero (Durandarte y Belerma) in Parte 45 der Escogidas und als

Suelta (B. 303). Das Stück ist eine Burleske, es schildert den Untergang der Paladine, speziell Durandartes, und die Verkündigung der Unglücksbotschaft an Belerma; auch hier tritt Bernardo del Carpio als Hauptfeind Frankreichs auf.

Francisco de Rojas y Zorrilla (geb. 1600): † Celos de Rodamonte, gedruckt in Primera parte de sus comedias, Madrid 1640 und 80 und in 12 comedias de varios autores, Tortosa 1638 (B. 341), s. oben Mira de Amescua und Montalvan.

Rojo: s. Villegas.

Luis Velez de Guevara (1574—1646): El cerco de Roma por el rey Desiderio, gedr. als Suelta (B. 467). Karl der Grosse mit seinen Paladinen befreit das von Desiderius belagerte Rom; Bernardo del Carpio als Bundesgenosse Karls spielt eine Hauptrolle. S. Sch. I 289.

Francisco de Villegas (Mitte 17. Jahrhd.) y José Rojo: † Las niñezes de Roldan. Das Stück (gedruckt Escogidas, Parte 33) ist mir leider unbekannt geblieben, so dass ich nicht sagen kann, ob es etwa eine Nachahmung von Lopes Mocedad de Roldan ist. B. 494, 344. — Anonym sind:

† Angélica y Medoro. Burlesca, als Manuskript in der Bibliothek des Herzogs von Osuna (B. 528).

† Batalla de Roncesvalles (B. 531).

† Bodas de Orlando. Burlesca (B. 531).

† Bodas de Rugero y Bradamante (B. 531).

Doch nicht nur in Comedias oder Zarzuelas wurde die Karolingersage behandelt, sie diente auch — und wohl stets in parodistischer Auffassung — als Stoff zu Entremeses, Bailes und Mogigangas. Ein Beispiel davon bot schon Lopes Melisendra, von anderen sind mir folgende — meist nur dem Titel nach — bekannt:

† Angélica y Medoro (anonym) Mogiganga, s. B. 607.

Bradamante y Rugero (Baile) ebenfalls anonym, steht im VIII. Teil von Lopes Comedias (B. 610).

Von Lope ist es aber jedenfalls nicht, da 3 Entremeses, die vorhergehen, andere Verfasser haben, dies also auch für die Bailes etc. anzunehmen ist. Auch Barrera bezeichnet es

als anonym. Es enthält eine Rede Rugeros an Bradamante, in der er seine Thaten preist und noch andere verspricht. Da erfolgt aber ein Angriff Agramantes, und der Held muss fort.

† Conde Claros von Moreto (Baile) B. 615.

† Don Gaiferos von Suarez de Deza (Mogiganga) B. 619.

† Don Gaiferos von Benavente (Entremes) B. 619.

† Don Gaiferos y las busconas, anonym (Entremes) B. 619.

Auch ein Auto lehnt sich seinem Stoffe nach an die Karlssage, es ist Calderons El jardin de Falerina (zu unterscheiden von der gleichnamigen Comedia), Sch. II 64.

Buchdruckerei von Carl Salewski, Berlin C.,
Neue Friedrichstrasse 44.

522845
Vega Carpio, Lope Félix de
Ludwig, Albert
Lope de Vegas Dramen aus dem karolingi-
LS
V422
.Ylu

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED